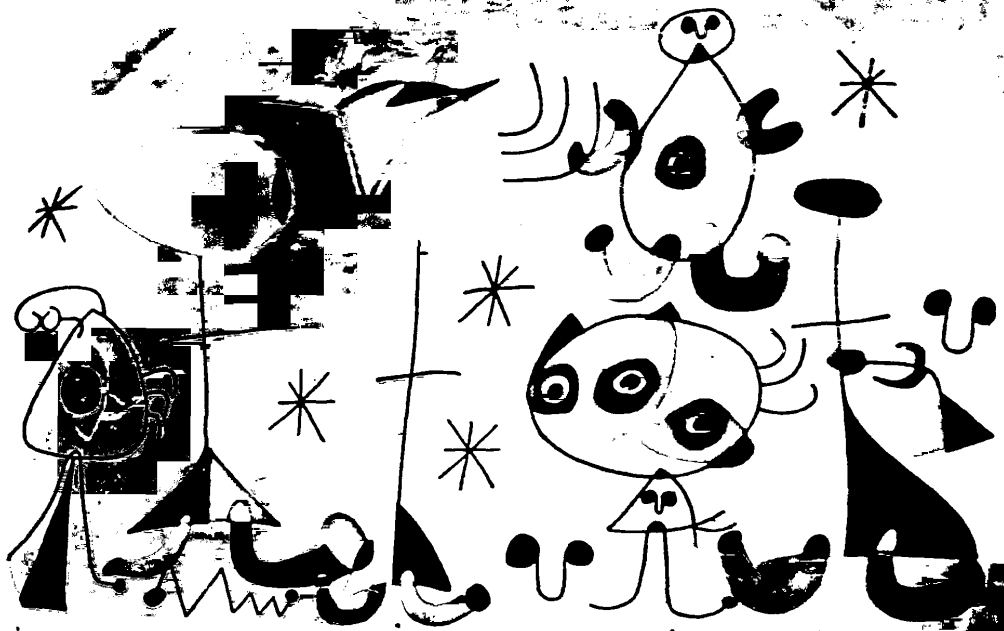




**A
REVOLUÇÃO
DA ARTE
MODERNA**

HANS SEDLMAYR

A Revolução da Arte Moderna

*Tradução de
Mário Henrique Leiria*



LIVROS DO BRASIL • LISBOA

DIRECTOR CIENTÍFICO:

Prof. Ernesto Grassi, *Munique*

CONSELHO CONSULTIVO:

Franz Altheim, *Berlim* / Henri Bedarida, *Paris-Sorbonne* / Ernst Benz, *Marburgo* / Carl J. Burckhardt, *Basileia* / Enrico Castelli, *Roma* / Francisco Javier Conde Garcia, *Madrid* / Alois Dempf, *Munique* / Mircea Eliade, *Bucareste-Paris* / Vicente Ferreira da Silva, *São Paulo* / Hugo Friedrich, *Friburgo* / Hans-Georg Gadamer, *Heidelberg* / Eugenio Garin, *Florença* / Juan Gomez Millas, *Santiago do Chile* / Henri Gouhier, *Paris-Sorbonne* / Rudolf Grossmann, *Hamburgo* / Romano Guardini, *Munique* / Hermann Heimpel, *Gotinga* / Georg Henneberg, *Berlim* / M. P. Hornik, *Oxónia* / Ernst Howald, *Zurique* / G. Frhr. v. Kaschnitz-Weinberg, *Francfort-Roma* / Karl Kerényi, *Zurique* / Lawrence S. Kubie, *Yale* / Pedro Lain Entralgo, *Madrid* / Karl Loewith, *Heidelberg* / Arthur March, *Insbrueque* / Hans Marquardt, *Friburgo* / Adolf Meyer-Abich, *Hamburgo* / Alexander Mitscherlich, *Heidelberg* / J. Robert Oppenheimer, *Princeton* / Walter F. Otto, *Tubinga* / Enzo Paci, *Pavia* / Massimo Pallottino, *Roma* / Adolf Portmann, *Basileia* / Emil Preetorius, *Munique* / Hans Rheinfelder, *Munique* / Salvatore Riccobono, *Roma* / David Riesman, *Chicago* / Jan Romein, *Amsterdão* / Fritz Schalk, *Colónia* / Helmut Schelsky, *Hamburgo* / Gunter Schmolders, *Colónia* / Percy Ernst Schramm, *Gotinga* / Hans Sedlmayr, *Munique* / Wilhelm Szilasi, *Friburgo* / Giuseppe Tucci, *Roma* / Thure von Uexkull, *Giessen* / Giorgio del Vecchio, *Roma* / Centre International des Études Humanistes, *Roma* / Centro Italiano di Studi Umanistici e Filosofici, *Munique* / Institut für Weltwirtschaft an der Universität, *Kiel* / Lincombe Lodge Research Library, *Boars Hill—Oxónia*

Título da edição original:

«DIE REVOLUTION DER MODERNEN KUNST»

Capa de Karl Gröning Jr. / Gisela Pferdmenget

Direitos reservados pela legislação em vigor

Edição feita por acordo com a

ROWOHLTS DEUTSCHE ENZYKLOPÄDIE

ÍNDICE

PRÓLOGO	7
INTRODUÇÃO: QUE É ARTE MODERNA?	9
PRIMEIRA DETERMINANTE: A PROCURA DA PUREZA.....	16
I—A Architectura «Pura»	16
II—A Pintura «Pura» ou Abstracta	23
III—Componentes «Puros» da Pintura.....	40
IV—A Escultura «Pura»	41
V—A Morte do Ornato	44
VI—Relação das Artes Puras entre si	47
VII—Música Absoluta	48
VIII—«Poésie Pure»	52
IX—O Poeta Puro	55
X—Arte Autónoma	56
XI—O Artista Autónomo	60
SEGUNDA DETERMINANTE: AS ARTES NO ÂMBITO DA GEO- METRIA E DA CONSTRUÇÃO TÉCNICA	63
I—A Architectura no âmbito da Geometria Pura	63
II—A Architectura no âmbito da Construção Tectó- nica	65
III—A Escultura no âmbito da Construção Técnica	70
IV—A Pintura no âmbito da Construção	71
V—O Espírito da Geometria e da Construção em outras Artes	73
VI—Os Dois Polos da Arte Construtivista	75
TERCEIRA DETERMINANTE: O ABSURDO COMO RECURSO DA LIBERDADE (O SURREALISMO)	77
I—A Pintura Surrealista	77
II—Escultura e Construção Surrealistas	82

QUARTA DETERMINANTE: EM PROCURA DO ORIGINAL (O EXPRESSIONISMO)	84
PRIMEIRA PERSPECTIVA: OS ÍDOLOS DA «ARTE MODERNA»	89
I—Os Supremos «Interesses» da Arte Moderna...	89
II—O Esteticismo	91
III—O Cientismo	95
IV—O Tecnicismo	99
V—A «Loucura Premeditada»	101
SEGUNDA PERSPECTIVA: A REVOLUÇÃO DA «ARTE MO- DERNA»	105
PANORAMA	113
EPÍLOGO	118
RESUMO ENCICLOPÉDICO E BIBLIOGRÁFICO SOBRE «ARTE MODERNA»	120
ACERCA DO AUTOR	129
BIBLIOGRAFIA	130
GRAVURAS Entre as págs. 80 e	81
ÍNDICE DAS GRAVURAS	135

PRÓLOGO

A obra *Verlust der Mitte* tratou daquilo que a arte de estes últimos séculos *torna evidente* acerca do destino do espírito humano nesta época e, apenas de passagem, daquilo que é.

O presente trabalho trata do que esta arte — cujos extremos se colocam entre 1905 e 1925 — é no fundo, o que com ela aconteceu e, igualmente só de passagem, como surgiu.

Só quando estas respostas forem devidamente respondidas se poderá intentar escrever uma *história da arte* da nossa época.

As poucas ilustrações deste livro não mostram obras-primas da arte moderna mas sim obras em que se pode afirmar que aparecem ampliadas as suas tendências típicas.

Munique, Janeiro de 1955

HANS SEDLMAYR

INTRODUÇÃO:

QUE É ARTE MODERNA?

Com a expressão «arte moderna»—mesmo que seja usada no sentido de elogio ou de refutação—chama-se a atenção para o facto de que em qualquer momento do «nosso tempo» surgiu na arte, e graças a ele, algo «completamente novo», algo que diferencia esta «arte moderna», e apenas a ela, de toda a «arte antiga». Esta novidade, mais sentida na sua essência que realmente conhecida, tem sido apaixonadamente exaltada e da mesma forma combatida, tem sido compreendida e mal entendida, não sendo precisamente os partidários da arte moderna os que melhor a compreendem. «Uma obra que exprime o monstruoso é melhor compreendida por aqueles em que o horrível corre nas veias, ainda que contra ele se enfureçam, do que por aqueles que não fazem outra coisa senão lamentar o desencanto da produção artística... Aqueles a quem o monstruoso impressiona não falam de *frisson nouveau* (1) nem aclamam ou felicitam o artista pela sua originalidade» (2). Mas, por outro lado, uma obra que não deseja outra coisa senão a «satisfação das necessidades estéticas» é melhor compreendida por aqueles que a saboreiam sob o ponto de vista puramente estético, que por aqueles que, espontaneamente, lhe atribuem um «profundo significado» de cujo peso quereriam precisamente libertar-se. De esta enorme confusão de posições nunca pode, pois, surgir a claridade. Entre os dois grupos em luta continuam latentes, no fundo, as seguintes perguntas: em que consiste realmente esta arte que a si mesma se chamou moderna? O que é que a diferencia da outra arte do nosso tempo que não é moderna? Tem, pois, sentido falar «da» arte moderna quando nela são possíveis contradições do tipo da pintura «abstracta» e do Surrealismo?

Sem dúvida alguma estas perguntas são muito mais importantes, muito mais básicas e, por isso, muito mais interessantes do que esta outra: que considera este ou aquele artista, crítico ou historiador de arte, como arte moderna? Únicamente depois daquelas perguntas terem sido respondidas devidamente será

(1) Em francês, no original.

(2) ERICH AUERBACH, *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, A. Francke Verlag, Bern, 1951. Na dita obra existe também um importante capítulo para a escultura, intitulado *Baudelaires Fleurs du Mal und das Erhabene*, pág. 127.

possível dizer-se, com *fundamento*, o que há contra ou a favor da arte moderna, desta ou daquela das suas escolas, desta ou daquela das suas determinadas características. Mas dizer-se com fundamento constitui indubitavelmente a característica de uma decisão humana. «Quem apela para o sentimento, para o oráculo interno, encontra-se predisposto contra aquilo com que não concorda; tem que declarar que não encontra nem sente o mesmo dentro de si. Com estas palavras está calcando com os pés as raízes da humanidade, pois a natureza de esta leva e impulsiona para o acordo com os outros» (3).

Haveria evidentemente que encontrar um método objectivo que tornasse possível responder com toda a precisão a estas perguntas. E semelhante método existe.

«Arte Moderna» — determinações insuficientes

Primeiro: para aplicar o dito método é necessário ficar de acordo com o que deve chamar-se, *exactamente*, arte moderna. Sem, no entanto, que fique com isso antecipada a sua mais profunda determinação.

Muitas directrizes da arte já passada foram declaradas como «modernas». De entre elas poderíamos pôr de parte o facto de que o artífice da primeira catedral gótica distingue na sua obra a *opus antiquum* da *opus modernum*. Mas o Rococó foi denominado pelos seus contemporâneos com o qualificativo de *style moderne*. Aquilo a que os alemães costumavam chamar *Jugendstil* designou-se em Inglaterra, por volta de 1890, com a expressão *modern style*. Seria absurdo designar toda a arte do século xx como arte moderna, pois muitas directrizes do mencionado século não são modernas em qualquer sentido. Com este adjectivo só poderíamos designar aquelas que na actualidade, no ano em que vivemos, determinam de uma forma essencial a forma artística. Em essência, estas são as seguintes: a construção estruto-funcional, a denominada pintura e escultura abstracta (absoluta) e o Surrealismo. De outras directrizes que foram modernas no princípio do século xx — Post-impressionismo, *Nabis* e *Fauves*, Expressionismo, Futurismo, Cubismo, etc. — apenas restam hoje vestígios residuais que, na sua maioria, foram absorvidos pela actual arte «moderna».

(3) GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Einführung in die Phänomenologie des Geistes*.

No entanto é verdade—ao tentar compreender as actuais directrizes—que se devem ter presentes muitos movimentos já passados. Mas onde se encontram os princípios da «arte moderna» é coisa que só se compreende quando se determinar o que é.

Segundo: poderíamos ter em conta, no que respeita à «arte moderna», unicamente aquilo que é genuíno. Para isso, teríamos que prescindir de uma grande quantidade de manifestações que, no fundo, nada têm que ver com as autênticas exigências da arte moderna, e que apenas se comparam a ela superficialmente no desejo manifesto de se mostrarem à «altura da época», conseguir uma modesta fama e fazer fortuna. Ninguém pode negar que no nosso século, mais que em nenhum outro, se desenvolveu tanto o número de artistas que hoje é quase ofensivo. Em parte, pela falta de responsabilidade e pela cobiça de certo sector da grande imprensa que confunde o falso com o autêntico; em parte, porque existem sérios interesses em conservar difíceis de distinguir os limites entre o autêntico e o falso, chegando-se a reconhecer com indiferenciáveis, em princípio, semelhantes limites. Não obstante isto existem, como é natural, critérios de diferenciação: na obra falsa (como no sentimento falso) o fenómeno torna-se visível unicamente *de fora*, de um conhecimento da imagem do fenómeno, apresentando-o, na realidade, de forma enganosa (PHILIPP LERSCH). Mas isto não nos interessa aqui em nada. Renunciamos à investigação da atmosfera de um mundo que se tinha conjurado para castigar como mentiras os sombrios vaticínios «graças ao seu débil optimismo, tão atrevido como falto de base; à sua tolerância, muito mais negligente e céptica do que o fôra em qualquer outra altura; à sua inclinação para provar tudo com a condição de que previamente se tivesse sacrificado todo o elemento de justificação e de responsabilidade; pela sua concupiscência diletante a favor de um exotismo já esgotado; por um desejo ávido da falta de alma de tudo o que é mecânico; pela idiotice como supremo símbolo; por uma espiritualidade niilista, associada com uma adoração asiática do monstruoso; pela sua crassa e esgotada indiferença, baseada numa doutrina fatalista do progresso que de um homúnculo colectivo se desenvolve até uma visão inspirada numa sociedade solidarizada e normalizada» (4).

(4) WJATSCHESLAW IVANOV, *Ruckblick. An Charles Du Bos*. Separata em volume da selecção *Das wahre Alle*, Ed. Suhrkamp, págs. 154-55. Cfr. a este respeito RUDOLF SCHLICHTER, *Das Abenteuer der Kunst*, Ed. Kowohl, 1949, págs. 83-84.

Nós afastamo-nos dos simpatizantes do espírito da época, ainda que o seu número chegue a ser legião, simplesmente porque: *Non ragionam di lor ma guarda e passa* (DANTE).

A resposta à nossa pergunta não pode estar em procurar o que o próprio artista moderno sabe dizer sobre a sua arte. Se bem que é verdade que o artista moderno foi o primeiro que, desde os seus princípios e mais do que os que o precederam—por vezes de forma dolorosa—tem estado plenamente consciente da sua situação. Nele existe um profundo conhecimento de si mesmo mas, ao mesmo tempo, um desconhecimento imenso de si próprio. Quem tratasse de obter a resposta com a pergunta fundamental à consciência do artista moderno, ver-se-ia envolto numa confusão sem saída de auto-esclarecimentos falsos e verdadeiros.

Também o conhecimento histórico—que devia esclarecê-la—não pode explicar a «arte moderna» na sua essência. De que presunções históricas surgiu a arte moderna, só se pode investigar em conjunto quando previamente se tenha compreendido o que esta «arte moderna» é basicamente. O conhecimento da sua história, como em todo o fenómeno histórico, depende do conhecimento da sua essência.

O que a arte moderna é no fundo, de que impulsos secretos do espírito surgiu, até que fins mesmo por ela desconhecidos se encaminha, ninguém pode revelar melhor do que ela.

O caminho possível: determinação dos fenómenos primários

Para compreender a essência de um fenómeno e, portanto, também a da arte moderna, existe um processo clássico. Consiste na referência, dentro da multiplicidade em que se desenvolvem os fenómenos parciais de raiz comum, de um fenómeno primário. Este fenómeno primário—ao qual poderíamos também chamar axioma ou radical—não pode desenvolver-se por si só, mas unicamente ser «contemplado». Também não se podem inquirir sem mais nem menos as causas dele, mas apenas, muito mais modestamente, podemos inquirir as condições históricas entre as quais aparece. (5)

(5) HANS SELDMAYR, *Die Grenzen der Stilgeschichte und die Kunst des 19. Jahrhunderts. Ein Festschrift für Franz Schnabel (Historisches Jahrbuch des Görresgesellschaft)*, München, 1955. Aí se encontra o fundamento do método aqui esboçado.

Que o fenómeno primário foi devidamente compreendido, confirma-se pelo facto de que dele derivam aquelles fenómenos parciais e até pode produzir os que antes apenas se podiam constatar como existentes e havia que admitir.

Que o problema acerca da essência da arte moderna provenha de uma única raiz ou de várias, independentes entre si, não importa de momento ao nosso objectivo, pois apenas a experiência pode demonstrá-lo. A investigação revela—conforme era de esperar em princípio como provável—que se chega a vários fenómenos, ainda que poucos. De cada um deles sai uma assombrosa profusão de fenómenos especificamente bem conhecidos que se desenvolvem com uma lógica interna a que poderíamos chamar intuitiva.

Mas nada seria tão errado como acreditar que, mediante a referência a uns poucos fenómenos primários, se deveria «construir» a totalidade do facto histórico, em cujo fim se encontra a actual «arte moderna». Semelhante intento seria, por si só, uma abstracção extrema e perigosa. Com ele apenas se conseguem *horizontes* postos pelo facto histórico e pontos de referência do dito facto. Existem sempre, junto a movimentos que continuam desenvolvendo de uma maneira consequente o novo axioma, outros que o ignoram conservadoramente, outros que nada têm a ver com eles e, por último, outros que lhe opõem uma activa resistência nas suas tendências «reaccionárias» ou de «restauração». Pois bem, semelhantes movimentos contrários—que em grande parte se baseiam na liberdade individual—estão, no entanto, marcados por aquelles movimentos contra os quais se dirigem, pois são sempre muito poucos os que renunciam por completo ao dilema do seu tempo e se permitem viver, se podemos dizer assim, na época futura. Mas todo este jogo de factores —«provocação e resposta»—apenas se tornará patente quando se consiga divisar o fenómeno primário. A partir desse momento será compreendida, pelo menos em certo grau, a verdadeira vida da história na sua riqueza interna, com os seus reveses e contradições do espírito, e a grandesa e mesquinhez humanas, pois, como para a natureza, é applicável à história a conhecida frase de Goethe: «Quão ampla e profundamente pode o espírito humano mergulhar nela e nos seus segredos, é coisa que nunca se determinará nem calculará». (GOETHE).

Este método de referência ao fenómeno primário oferece vantagens decisivas. Os seus resultados poderiam rebater-se, visto

que se observa que com a aceitação de outro fenómeno primário, os fenómenos parciais poderiam explicar-se melhor e mais profundamente. Também com este processo se forma um sistema de conhecimentos que resulta sempre ampliável. Fica aberta a possibilidade, mediante a referência a outro fenómeno primário, de explicar fenómenos e relações que não se poderiam compreender partindo das hipóteses anteriores. Desta forma se tirou pouco a pouco a base ao pensamento subjectivo.

Para o conhecimento do fenómeno primário é completamente indiferente que se tenha consciência, e em que medida, das suas tendências no criador. As ideologias da «arte moderna» carecem em absoluto de importância para o processo—que se desenvolve com uma lógica interna—assim como para o seu resultado. O importante é que os artistas—conscientes ou inconscientes—criem como se tivessem sido inspirados por um espírito universal, que criem conforme o axioma. Na nossa exposição prescindimos, em geral, completamente daquelas ideologias e utopias e só ocasionalmente nos referimos a elas quando a prática e a ideologia coincidem. Os nossos resultados «justificam-se pelo que com eles se ganha em conhecimento». Proporcionam-nos uma visão na causalidade necessariamente interna de um processo, cujos resultados se encontram perante nós.

Iniciam-se os pontos de contacto

Para o objectivo do nosso estudo não é coisa que careça de importância o facto de que outros investigadores tenham chegado, basicamente, aos mesmos resultados. Por exemplo, Peter Meyer, no que diz respeito à escultura e arquitectura, cuja extraordinariamente clara exposição sobre a *Kunst im technischen Zeitalter* (no segundo volume da sua *Europäischen Kunstgeschichte*, 1948) não tem sido suficientemente compreendida pela crítica, que não lhe prestou a devida atenção. Especialmente para a poesia, mas também um pouco para a escultura, chegou a coincidir connosco Wladimir Weidlé na sua magnífica obra *Les abeilles d'Aristée* (numa primeira edição no ano de 1936 e numa segunda, consideravelmente ampliada, em 1954). Mas ainda é mais importante o facto de que Werner Haftmann, partindo de outras hipóteses completamente diferentes e nas páginas decisivas do seu livro *Malerei im 20. Jahrhundert* (Ed. Prestel, Munique, 1954), nas quais

se dá uma explicação a uma teoria da arte moderna, chegou a resultados muitíssimo parecidos.

Inicia-se, pois, uma coincidência no conhecimento da essência da arte moderna, independente da sua valorização. E mais não há que pedir no momento.

Que significa historicamente a «arte moderna»?

Quem torne suas as condições prévias da «arte moderna» (que nós determinaremos por quatro fenómenos primários), tem que chegar, como consequência lógica, aos mesmos resultados que chegaram os seus artistas.

Mas ainda se ignora porque razão os artistas modernos partem precisamente *destas* premissas e que significam as mesmas para eles. Isto explicar-se-á perguntando a que «supremos interesses» (HEGEL) do homem moderno se amolda a «arte moderna» (primeira perspectiva). Mas esta pergunta leva-nos para fora do âmbito da arte, ainda que unicamente quando for devidamente respondida será possível uma decisão «com fundamento», visto que então se saberá o que se decide ao aceitar semelhantes premissas.

Mas ao mesmo tempo compreender-se-á também o que significa a arte moderna *historicamente*, ou seja, a mais descomunal revolução que até agora teve lugar na arte (segunda perspectiva).

PRIMEIRA DETERMINANTE:

A PROCURA DA «PUREZA»

Um fenómeno primário dos movimentos que preparam a arte moderna e que, por assim dizer, formam o seu substrato, é o desejo da arte e de todas as suas manifestações de chegarem a ser completamente «puras». Mas pureza não significa nele—como imediatamente se indicará—outra coisa senão a libertação de elementos ou componentes de todas as restantes artes. Trata-se, portanto, de um conceito negativo, francamente químico, cuja característica há que determinar. Em vez de «puro» pode-se dizer também autárquico, autónomo ainda que este último conceito se afaste da pureza, como se verá. Esta tendência talvez se pudesse qualificar de melhor maneira com a expressão de «absoluta», pois nela se reúnem dois significados fundamentais de esta procura da pureza: o incondicional e a libertação.

O que esta procura da pureza significa no fundo, constitui depois a segunda pergunta. Para a primeira basta, por agora, que desta pressuposta «procura da pureza» se possa deduzir e tornar patente um assombroso número de fenómenos completamente diferentes no campo da «arte moderna».

I—A ARQUITECTURA «PURA»

Onde primeiro se manifestou esta procura da pureza foi na Architectura. Já nas vésperas da Revolução Francesa, entre 1770 e 1780, se mostra com toda a firmeza nos architectos da dita Revolução. Mas não se utilizam então os novos materiais de construção; o ferro, o aço e o cristal aparecem pela primeira vez como materiais de construção no século XIX e precisamente em obras que não eram propriamente de architectura: nas «casas de cristal» dos parques ingleses e jardins botânicos; depois, desde 1850, nos «palácios de cristal» das exposições universais. O cimento e o cimento armado só aparecem na transição do século XIX para o XX.

Com o Império fica acantonada a architectura pura e a tendência conserva-se subterrânea até à segunda Revolução, nos princípios do século actual. Pouco depois do ano 1900 volta a aparecer pela segunda vez. O grau que se tinha alcançado antes

de 1789 é novamente conseguido, com um novo curso (comparem-se as figuras n.^{os} 7 e 11), curso que depressa é ultrapassado e abandonado (1).

Imaginando esta procura da pureza, fácil é deduzir logicamente dela o aspecto que adopta e tem que adoptar a arquitectura «autónoma».

Para chegar a ser «pura», «autónoma», a Arquitectura tem que eliminar de si todos os elementos das outras artes com que tinha estado tão ligada até aos fins do Barroco e do Rococó (e ainda depois deles), a saber, primeiro: o cénico, pictórico, escultórico e ornamental; segundo: o simbólico, alegórico e representativo e, em terceiro lugar, o elemento antropomórfico. Na realidade tinha que eliminar, em quarto lugar, o elemento «objectivo», mas este constitui na Arquitectura—como se sabe—o fim, a função. Apenas uma arquitectura sem finalidade, não ligada à sua função, seria completamente «pura», arquitectura pela Arquitectura. Este último passo não o pode dar a construção, por razões evidentes. Mas aproxima-se dele quando o objecto não é tomado a sério, mas sim tomado como pretexto para pôr em prática ideias «puramente architectónicas», e disto há suficientes exemplos.

A eliminação do pictórico na Arquitectura

Chamamos pictóricos aos elementos cuja figuração resulta inexplicável, sem sentido, para a imaginação que atentamente os observa; que apenas na impressão óptica se transformam numa forma com sentido ou inteligível. Pictórico é um capitel que, mediante incisões, adquire uma figura—uma forma aparente ou de efeito—, que, «objectivamente», não possui. Pictórico é levar em conta no cálculo artístico o flutuante trânsito de luzes e sombras nas superfícies architectónicas. De elementos pictórico-cénicos se trata quando na abside de uma igreja barroca se associam a verdadeiras colunas outras pintadas na parede, formando uma colunata. Mas estes elementos pictóricos não os suporta a arquitectura autónoma e, no fundo, a eliminação do pictórico exige também uma renúncia à cor. O ideal seria edifícios completamente brancos.

Esta eliminação dos elementos pictóricos na Arquitectura

(1) EMIL KAUFMANN, *Von Ledoux bis Le Corbusier*, 1931.

já teve lugar em épocas anteriores. Portanto, historicamente considerada, não constitui a dita eliminação um passo decisivo.

A eliminação do escultórico na Architectura. Morte do ornamento

De muito mais transcendência é a eliminação dos elementos escultóricos que se deduz da procura de uma architectura «pura», pois onde foi realizada de uma maneira consequente significou o corte com milénios de antiga tradição.

Se a architectura da Revolução apenas tivesse prescindido do modelado plástico da construção architectónica que tão importante fora para o barroco, semelhante corte não teria sido tão decisivo, mas é muito mais profundo.

É bem sabido que escultura e architectura, desde as primeiras culturas superiores, se encontram em todo o mundo no mais estreito contacto. Muitas das suas formas chegaram a surgir de de uma mesma raiz comum: do *menhir* provém tanto a figura monumental isolada como o obelisco architectónico, e talvez também a coluna. (Em língua celta *menhir* significa culto pré-histórico da pedra) (*Die Red*).

A verdadeira coluna—uma das mais grandiosas descobertas do espírito humano—é uma criação tanto architectónica como escultórica. A sua verticalidade é tectónica, assim como o plinto em que assenta e o entablamento. Mas não se trata—como a incompreensão racionalista-funcional do século XIX queria sustentar como verdadeiro—de simples símbolo da sua função material de carregar ou suportar, antes pelo contrário e desde um princípio se trata de uma elevada forma de dignidade e de um autêntico símbolo de uma atitude espiritual universal, da mesma verticalidade que eleva o homem acima da besta (W. MRAZEC). Foi na grande liquidação de símbolos e dignidades do século XIX que a desvalorizaram e a tornaram materialisticamente incompreendida.

Um pilar quadrangular realiza as mesmas funções tectónicas que uma coluna—obra do espírito grego—e constitui a mais sublime associação de valores tectónicos e plásticos, de corpo e espírito, de logos e mito.

Precisamente por esta união, se encontra em profunda relação com a esfera do humano. Que as suas proporções ideais se refiram às proporções do corpo humano, que em vez de colunas possam

aparecer corpos de homens, constituem elementos palpáveis da sua essencial humanidade no âmbito da escultura. Esta participa pela redução e ensanchamento do seu fuste, e pela configuração plástica da sua base, fuste e capitel.

Até fins do século XVIII, quase toda a architectura superior se baseia na coluna ou em formas que com ela têm uma relação de derivação, tais como a pilastra ou o pilar circular com capitel, assim como os chamados «servos» da architectura medieval.

Por esta razão constitui um acontecimento de verdadeira transcendência secular o facto de que a architectura revolucionária diga adeus à coluna. No seu lugar aparece o pilar quadrangular «puramente» architectónico, que renuncia ao capitel e que depressa adopta formas que puderam revolucionar tudo sem se notar. Onde a coluna se manteve, os seus elementos estilizaram-se, adoptando o aspecto de figuras geométricas elementais.

O corte com o passado teve lugar nas vésperas da Revolução Francesa, terminando definitivamente nos princípios do nosso século. Para este facto já se citaram as razões a que poderíamos chamar decisivas: o material de construção à base do ferro e do betão opõe-se à coluna. Como se o mármore e o tijolo tivessem aspirado a substituir a coluna! Se a mudança de material tivesse sido o facto decisivo, então a coluna teria desaparecido quando se passou da construção de madeira para a construção em tijolo. Não, não é a mudança do material de construção o que constitui a causa da sua morte. A coluna tem agora que desaparecer, porque havia que eliminar todo o elemento escultórico para que surgisse a architectura «pura», uma architectura composta puramente de superfícies. No entanto, aparece na Michaelerhaus de Viena construída por Adolf Loos em 1908, mas mais como roupa-gem do «absolutamente diferente», do novo.

Mas o elemento escultórico-tectónico não é apenas a coluna, mas muito em especial aquilo que a teoria do Renascimento denomina as «ordens» e tudo o que a elas pertence, até às balaustradas e sapatas. Elementos escultóricos não os contém apenas a architectura clássica e a que a precedeu e seguiu, mas também a românica, a gótica e, de forma diferente, a architectura de fora da Europa. Semelhantes componentes plásticos estilizam-se agora numa primeira fase e desaparecem numa segunda.

Antes de mais nada, são escultóricos os «perfis» e, por isso, a architectura pura carece dos mesmos. Já não pode suportar como

conclusão de um bloco em construção uma moldura ou um perfil; agora termina em puro canto.

Da mesma maneira que o elemento escultórico, tem que desaparecer também o ornato, tanto o pintado como o real. Nos sítios onde se conserva ainda, numa primeira fase da grande purificação, já não se associa com a construção e, por isso, também não com móveis e utensílios. Passa a ser, segundo a acertada expressão de Emil Kaufmann, uma «aplicação» que poderia ser eliminada sem que, com isso, fosse alterada a pureza architectónica. Na segunda fase da Revolução, o ornamental é apaixonadamente repudiado: «o ornamento é um crime» (ADOLF LOOS).

Com a coluna—e compreendê-la como mero elemento classicista constitui um profundo equívoco—desapareceu um símbolo capital do humano, do ficar de pé. Não obstante isto, mantiveram-se na architectura da Revolução do século XVIII formas que, por seu lado, fazem referência ao corpo humano. As portas e as janelas altas, ainda que tenham perdido os seus perfis, continuam a constituir marcos para uma figura humana imaginária. Na segunda Revolução perde-se também esta relação.

Outras consequências do Purismo

Para uma architectura «autónoma» tem que resultar supérfluo e perturbador o significado simbólico e alegórico dos elementos construtivos. A primeira Revolução ainda conhece tais significados simbólicos. Quando o cabecilha desta Revolução, Ledoux, realiza o cemitério de Chaux na forma de uma gigantesca esfera, fá-lo porque, para ele, como confessa, a forma da esfera constitui o símbolo da eternidade. Quando o seu correligionário Boullée escolheu para o gigantesco monumento a Newton a forma de uma esfera, fê-lo aludindo simbolicamente ao espírito de quem havia investigado as leis do Universo. Se Ledoux, também na sua ideal cidade de Chaux, fez construir uma casa composta de quatro gigantescas superfícies esferóides, aludia enfaticamente a quem era destinada: um construtor de aros. Pois bem, numa architectura autónoma consequente tinham que desaparecer semelhantes significados simbólicos. Não é necessário que uma construção, como «architectura falante», represente a sua determinação pela sua forma.

O ideal último de uma architectura autónoma que não repre-

sente outra coisa a não ser a sua própria essência, constituiria um afastamento da sua finalidade. Ainda que este ideal não se possa levar à prática de uma maneira consequente numa arte que, por razões evidentes, continua ligada ao seu objectivo, no entanto pode notar-se uma certa inclinação para o mesmo. Quando Ledoux proporciona à casa do construtor de aros a forma de uma esfera, há que compreender nesse facto unicamente que o objecto se converteu em mero pretexto, em oportunidade, para realizar uma forma absolutamente «pura». Em todos os sentidos isto é arquitectura «absoluta» que, separada do seu fim e objectivo, constitui então a analogia architectónica com a pintura e escultura absolutas que virão depois.

A mais pura representação do ideal architectónico são o cubo e o prisma. Ambos apresentam as três fundamentais dimensões ortogonais do espaço em que se baseia toda a arquitectura pura. Constituem as figuras dos elementos architectónicos primários com a criação dos quais tinha começado a era architectónica, a saber, o silhar de pedra talhado em forma ortogonal prismática, o tijolo e a madeira talhada. Por esta razão a casa em forma de cubo converte-se na forma ideal da arquitectura completamente «pura», representada na sua maior pureza em edifícios que não necessitam janelas, mas que recebem a luz directamente de cima. Por isso não é de estranhar que apareçam semelhantes projectos de edifícios na arquitectura da primeira Revolução e que voltem a repetir-se na segunda.

A pirâmide encontra-se em segundo lugar como tema de numerosos projectos de edifícios da primeira Revolução.

Não se pode negar que neste Purismo sem qualquer compromisso, a procura do absoluto se manifesta com uma energia que tem qualquer coisa de fascinante.

Não basta ter compreendido apenas teòricamente o princípio inspirador da arquitectura autónoma. Para compreender por completo o seu espírito e a sua paixão há que tê-los observado interiormente, digamos, pelo menos para os investigar. Há que nos transportarmos ao espírito dos seus partidários. Emil Kaufmann, o redescobridor da primeira arquitectura da Revolução, fala com verdadeiro entusiasmo das suas criações. Parecem-lhe como a *libertação* da arquitectura, finalmente conseguida, de todos os seus *entraves* heterónomos. A acção de Ledoux é comparável à grande Revolução. Agora, junto ao homem que passou a ser autónomo, aparece uma arquitectura do mesmo carácter ou,

pelo menos, assim se apresenta. O que aconteceu foi algo extraordinário e de enormes consequências. O próprio Ledoux diz, no entanto, da sua obra: *Je sais ce qu'il coûte d'établir une nouvelle religion.*

Conseguiu-se o objectivo?

Únicamente quando se tenha chegado a compreender internamente, partindo dos seus princípios, a architectura «pura», se pode e se deve pôr a seguinte pergunta: conseguiu realmente o objectivo a que aspira como imposto por uma ordem secreta?

Esta pergunta é, na realidade, a decisiva para toda a revolução mas, neste caso especial, reza assim: é a architectura purificada, pelo menos a que impusera idealmente a primeira Revolução, na realidade «mais pura» que todas as outras architecturas? É também uma arte «mais pura?» Em que sentido o é? Se à primeira pergunta se responde de uma maneira afirmativa, à segunda há que responder negativamente e então demonstrar-se-á (terceira pergunta) que ao «terrível» movimento serve de base um conceito não artístico de «pureza».

Não é fácil neste caso chegar a um acordo, ainda que a primeira Revolução tenha passado já há muito tempo. Bastantes pessoas acharão que o Partenon representa, no sentido artístico, uma architectura «mais pura»—ainda que tenha admitido elementos escultóricos—que os projectos de Ledoux e, naturalmente, têm razão. Mas um acordo acerca disso não parece possível sem recorrer a outras teorias estéticas muito mais antigas.

Ao contrário, à outra pergunta, isto é, se a architectura actual chegou agora a ser realmente «autónoma», pode responder-se com toda a precisão em sentido negativo. Está perfeitamente demonstrado que esta suposta architectura «autónoma» appareceu sob uma nova «heteronomia», uma heteronomia muito mais severa que aquelas sob as quais tinha estado até então, ou seja, sob a heteronomia da geometria. Isto não reconheceu ainda Emil Kaufmann, cujos conhecimentos tanto activaram todo este problema de uma arte «autónoma». Tem algo de trágico o facto de que o primeiro intento de um âmbito da arte para se tornar autónomo tenha fracassado rapidamente. Sem querer, verificamos que também a grande Revolução pôs o indivíduo liberto imediatamente sob um novo e mais cruel soberano: o estado absoluto da democracia popular jacobina.

II—A PINTURA «PURA» OU ABSTRACTA

Nas controvérsias sustentadas sob o ponto de vista teórico acerca da chamada pintura abstracta, pelo que tenho visto, não se encontra qualquer resposta sobre de que hipóteses internas surgiu este fenómeno parcial da arte moderna, pois as referências às suas prévias condições históricas e histórico-espirituais não respondem a esta pergunta. Já nos séculos XVIII e XIX tinha havido pressentimentos e prelúdios de pintura abstracta, a pintura não-objectiva, ⁽²⁾ ainda que tivessem muito menos importância que a arquitectura da Revolução para a «nova construção» do século XX.

Mas este problema pode considerar-se hoje como resolvido. A pintura abstracta constitui o último resultado consequente de um processo que abarcou e transformou não apenas a pintura, mas todas as artes; o processo para purificar completamente uma arte dos elementos de todas as outras. Portanto, a pintura abstracta é a pintura absolutamente «pura», isto é, purificada de elementos das restantes artes.

Assim como na arquitectura, também a pintura, numa série variada e ramificada de factos que começam no século XVIII, foi eliminando de si pouco a pouco todos os elementos «heterónomos» para chegar a ser completamente autónoma. Onde este processo se aproxima do seu limite natural, surge a pintura «pura», a pintura «absoluta», coisa que aconteceu por volta de 1910. É então que aparecem em Picasso, Kandinsky, Malevitch e outros as suas primeiras pinturas «puras».

A eliminação do elemento escultórico da pintura

Se a arquitectura, para chegar a ser «pura», tem que eliminar primeiramente o elemento pictórico e o escultórico, a pintura tem que prescindir do escultórico e do tectónico. O elemento na pintura é constituído pela representação de corpos na superfície plana com luz e sombras, como, desde Giotto, vinha sendo uma forma característica e determinada da pintura europeia.

A eliminação do elemento escultórico por si só, visto sob o

(2) KLAUS LANKHEIT, *Die Frühromantik und die Grundlagen der «gegenstandslosen» Malerei*. Em «Neue Heidelberger Jahrbücher», 1951, pág. 55.

ponto de vista histórico, não traz nenhuma novidade fundamental, apenas reduz a um novo plano aquelas formas da pintura antiga que não tinham ainda colaborado com o elemento escultórico ou o tinham voltado a perder num processo semelhante de atavismo. A pintura torna-se superficial, mas continua conservando uma ordem de perspectiva no que respeita às coisas representadas por planos segundo os seus tamanhos, conserva a construção tectónica dos planos com evidentes referências ao que fica em cima e ao que fica em baixo, apresenta com planos um espaço homogéneo ordenado para todas as luzes segundo os seus planos de profundidade e mantém, na maioria dos casos, a iluminação das coisas representadas. Quadros de Gauguin ou Toulouse-Lautrec, que apresentam já purificada a metade dos planos da sua pintura de todo o elemento escultórico de modelação, não se diferenciam por esta razão fundamentalmente de muitas outras formas de pintura, por exemplo, das gravuras em madeira da Ásia Oriental; mas distinguem-se dos vitrais góticos, pelos quais agora de novo se interessam, apenas no que respeita à luz e não no que se refere à modelação, de que carecem.

A eliminação do tectónico

Também este facto, considerado historicamente, não foi de uma transcendência decisiva.

No quadro «escultórico» que, desde os dias de Giotto tinha dominado a pintura europeia, o tectónico penetrara de uma forma tão especial como o «relevo» e um determina o outro. O quadro cria, com os meios que lhe proporciona a perspectiva, um cenário imaginário, constituindo a torta perspectiva central da Renascença apenas um caso especial de esta consolidação tectónica do quadro. As coisas e figuras apoiam-se no âmbito do quadro sobre uma base imaginária, seja de tipo estritamente arquitectónico, seja a gradação de uma zona natural de terreno. Mesmo a superfície de uma riacho ou as nuvens do céu respondem, no quadro, a uma ordem tectónica, que é criada pela perspectiva. Nas superfícies pictóricamente desarrumadas dos fins do século XVIII —seja nos fantasmagóricos frescos dos tectos barrocos ou nas atmosféricas perspectivas de um Guardi—tudo continua, na superfície visível do quadro, referido à mesma base, que constitui também o fundamento da arquitectura real em que estes quadros

—em tectos ou paredes—têm o seu ponto de apoio. Também as figuras ondulantes relacionam a sua ondulação a uma perspectiva, cuja perpendicularidade descansa verticalmente na base real da terra.

A perturbação da perspectiva põe em dúvida, em primeiro lugar, o princípio em que tinha assente, desde os dias da Renascença, a arte da pintura com perspectiva, ou seja, que possa conduzir adequadamente o olhar fixo (de um olho frontal imóvel) para o espaço de uma experiência real. Quando em superfícies dos fins do século xix ou princípios do século xx, em Cézanne ou em Matisse e nos post-impressionistas, o primeiro plano de um quadro, representado sob outro ângulo visual, se apresenta como o plano médio ou o fundo, então o pintor pode referir-se à experiência natural de que o espaço é visto assim numa visão próxima e a sua arte de projectar pode-se considerar, não sem razão, como «mais natural» que a projecção da Renascença. Mas a consequência disto é que o primeiro plano, por exemplo, o plano horizontal de uma mesa ou do solo, se coloca para baixo, poderíamos dizer na superfície vertical do quadro, e então as figuras de pessoas e coisas perdem algo da sua solidez nas horizontais e parecem «ondular». O tectónico perturba-se, a unidade superficial do quadro ganha terreno, os planos «puros» começam a impor-se e começa a ver-se neles cada vez mais o essencial do quadro.

O que surge é na realidade «novo» mas, em certo sentido, continua sendo *comparável* às ordens de quadros sem perspectiva, quadros quase medievais, poderíamos dizer.

Disto se afastam aquelas pinturas que combinam no mesmo quadro diversos sistemas de projecção (combinação de visão frontal e lateral), mas são mais avançadas aquelas em que convergem as verticais ou se afastam lateralmente da verticalidade (DELAUNAY).

Só quando a parte de cima e a de baixo perdem toda a significação, que desde a superação do paleolítico actectónico se tinha conseguido com a aparição da era tectónica no neolítico, é que se deu o passo decisivo. Neste momento não só se perturba o elemento tectónico do quadro, como também é ele eliminado. Esta rebelião contra o tectónico é um acontecimento de significado histórico universal. Conforme as épocas, este elemento plástico tinha uma categoria especial e determinada mais ou menos em todas as artes. Pois bem, o facto de agora voltar a ser eliminado

já teve lugar em outras ocasiões da história universal (mudança repentina do paleolítico para o neolítico, da arte minoica para a «geométrica», etc.). O mesmo poderíamos dizer da renúncia do sistema de perspectiva racional do tipo de Bauart. Mas nunca foi eliminado nestas proporções o elemento plástico da pintura e—como em seguida veremos—também das artes plásticas, ou foi tão posto em dúvida como nos princípios do século xx.

A mais aguda expressão de atectonismo demonstram-no aqueles quadros em que praticamente são impossíveis de distinguir a parte de cima e a de baixo. Isto manifestou-se em princípio de forma quase imperceptível e encoberta, podemos dizer. Enquanto um quadro continua representando coisas do mundo real, este caso aparece excepcionalmente, só em plano de aproximação e, em geral, só onde os fenómenos representados têm em si algo de frágil como, por exemplo, no quadro de Turner da torre nevada sobre o mar agitado, em que no meio da agitação dos elementos naturais, o cano do pequeno navio proporciona ainda uma orientação oscilante. Quadros deste género foram, pois, os primeiros em que poderia acontecer que, ao pendurá-los, se trocasse a parte superior pela inferior, o que nos dias da pintura abstracta pode acontecer com toda a facilidade, já uma vez aconteceu e continuará a acontecer, se entretanto não se tiver sentido a necessidade de dar a conhecer, de uma forma discreta, onde deve esta «a parte de cima» para as intenções dos artistas.

A predilecção da pintura moderna pelo mundo do sonho e a preferência da representação sobre a percepção está condicionada pela aversão ao tectónico. Poderíamos dizer que constitui a correspondência objectiva do processo formal da sua eliminação.

É verdade que na pintura moderna se fala muito precisamente de *construção* do quadro, mas a palavra significa algo completamente diferente de antes. As directrizes tectónicas já não distinguem o fundamento de toda a verdadeira construção como—transferido ao plano—no antigo quadro «construído», que estava em relação directa ou indirecta com a architectura e com a grafia «construída», ou seja, a base real da terra ou o seu símbolo alegórico, a superfície horizontal ou a linha de permanência. Com a negação do tectónico liberta-se a pintura do seu laço de união com a architectura.

Muito mais notável é, no entanto, o facto de, nestes quadros não tectónicos, a negação do mesmo não abarcar a rígida estru-

tura do espaço. Mantém-se as horizontais e as verticais do mesmo, e podem manter-se assim porque um espaço quadrangular não tem parte de cima nem parte de baixo. Este facto revela que, no entanto, esta pintura não é atectónica mas sim anti-tectónica e que surgiu da contradição a uma suposta tectónica.

Por isso, construção de um quadro significa agora unicamente uma disposição «autónoma», própria, de superfícies parciais que segue uma regra de jogo livremente marcada pelo artista, dentro da superfície total que tem à frente.

É evidente que esta inclinação para o atectónico que se deduz da exagerada tendência da pintura para chegar a ser completamente «pura», completamente autónoma e que em princípio se tinha tornado evidente em sintomas de pouca importância, só pode impor-se totalmente quando o quadro renuncia à representação do mundo «real». Um condiciona o outro.

A renúncia à representação e significação

A procura de uma pintura «pura», autónoma, não pode contentar-se apenas com a eliminação do elemento escultórico e tectónico. A pintura antiga contém também outros elementos, que uma pintura que se compreende como combinação de formas e cores puras não pode considerar vigentes.

A pintura antiga *representa* coisas de um mundo real ou figurado ou da mistura de ambos. E estes objectos visíveis no quadro poderiam, por acréscimo, *significar* algo, o que acontece na maioria dos casos. Distinguir estas duas «funções» do quadro é de capital importância para a compreensão da pintura moderna, pois aí não só se caminha para a eliminação da representação do objectivo, como também para a eliminação da significação. Existe uma pintura objectiva *com* e *sem* significação associada a ela, assim como existe uma pintura «não-objectiva» *com* e *sem* o correspondente significado. Como estas duas coisas não chegaram a ser diferenciadas, surgiu uma grande confusão.

Num quadro vê-se, por exemplo, uma mulher com uma criança ao colo. O significado de esta representação poderia ser, entre outras coisas, o seguinte: Maria Teresa com José II quando criança, a Virgem com Jesus ou uma alusão ao amor. No primeiro caso o quadro seria um retrato; no segundo, uma pintura religiosa e no terceiro, uma alegoria. Em qualquer caso, há que

pressupor este significado especial do quadro para o compreender devidamente.

Como sabemos nós qual destes significados foi o intentado? Na arte antiga não era necessária uma legenda a este respeito. Conhecia-se o significado por tradição e convenção, pelo que o rodeava e pelas circunstâncias architectónicas ou gráficas em que aparecia o quadro isolado. Mas é muito importante não esquecer o seguinte: entre o visível e o representado no quadro podia haver as mais variadas combinações artísticas. Assim um significado muito geral, por exemplo, o significado alegórico da vaidade, podia representar-se por um quadro muito concreto, algo com a imagem de uma jovem em frente do espelho, com expressão individualizada e como o traje de uma época histórica perfeitamente determinada; por um quadro que, ao mesmo tempo, podia ser perfeitamente o retrato da dita jovem. Mas pode acontecer também precisamente o contrário: uma representação esquemática de uma cidade pode fazer-se pelas características «determinantes» que lhe são próprias, a saber: muralhas, casas, torres, etc., isto é, mediante um quadro que poderia representar qualquer cidade e que tantas vezes se empregou para a representação de cidades diferentes, mas pode aludir a uma cidade perfeitamente determinada, Nuremberga, por exemplo. Um significado trivial pode ser dado a uma representação sublime, ou o contrário. Semelhante falta de relação entre representação e significado constitui um dos meios típicos com que trabalha a caricatura e a paródia, pois entre uma determinada representação e os seus significados existem relações objectivas perfeitamente determinadas e já sabemos que a coordenação nem sempre é discrecional.

Algo completamente diferente acontece quando no quadro não se dá outra coisa senão o imediatamente representado, o visível, quando se suprime todo o significado que se afasta do imediatamente visível, todo o significado «transcendente». Este positivismo da representação que em certas directrizes preparou a pintura holandesa, impos-se desde os meados do século XIX; nesse caso, chegou a ser também positivista e imanente a imagem do mundo.

Uma diferenciação análoga existe também para a pintura não-objectiva do século XX, diferenciação que é de capital importância.

Pode ser visível no quadro apenas uma «composição» de formas «abstractas» coloridas (planos ou também volumes) como,

por exemplo, quadrados e triângulos. O visível pode ter um significado invisível; por exemplo, mulher com filho, noite de lua ou trópicos. Mas pode não querer dizer outra coisa a não ser o imediatamente visível: «Composição».

O primeiro tipo de pintura não-objectiva constitui evidentemente o contrário da pintura que representa com significado unido a ela. O segundo tipo é também evidentemente o análogo a uma pintura que representa sem significado associado a ela. Insistamos nas diferenças que por si só se deduzem desta matéria.

Pois bem, quando sabe o espectador se ao visível tem que acrescentar ou não um significado unido a ele? Vimos anteriormente que perante obras da pintura representativa o espectador deduz o significado ideado fundamentalmente da tradição pictórica ou também de uma tradição literária. Perante obras da arte «não-objectiva» entrega-se a uma explicação linguística do quadro que tem à sua frente. Esta tem que ser dada como legenda sobre o quadro «não-objectivo» ou em folha à parte, ou tem que nos ser dada—o que constitui o caso mais frequente—no catálogo da exposição, podendo renunciar a ela unicamente o quadro que não tenha objectivo *sem* significado, pois ainda quando se denominam os ditos quadros com as palavras «composição», «sinfonia em branco», etc., isto é, no fundo, supérfluo. Pois bem, o quadro «falta de objectivo» *com* significado intentado está referido a um elemento «literário», chegando a ter literalmente um sentido «literário». O intento de fundamentar uma tradição ou convenção que se torne independente do título do quadro demonstrou-se ser uma utopia. Únicamente poderão prescindir do dito intento aqueles quadros que ainda conservam restos de algo objectivo e, devido a isso, proporcionam uma indicação visível ao invisível. Disto trataremos detalhadamente mais adiante.

Esta diferenciação revela ao mesmo tempo duas coisas: primeira—que a pintura «não-objectiva» com significado intentado aparece como uma espécie de continuação da pintura objectiva *com* significado (ainda que, por essa razão, fique perante enormes dificuldades) e fica referida a um elemento literário. Segunda.—Que a pintura não-objectiva e *sem* significado intentado tem o seu prelúdio numa pintura objectiva sem significação. Como aquela, limita-se ao positivamente visível, mas converte em perfeita realidade a procura por uma pintura absoluta, «pura».

Se no visível de um quadro deve haver um significado invisível é evidente, de um ponto de vista artístico, que representação e significado se correspondem reciprocamente. Isto manifestou-o com toda a clareza o próprio Kandinsky nas suas teorias de cerca de 1912, ainda que na sua prática ulterior se tenha afastado deste princípio. «Não é o domínio da forma—diz—o que constitui a missão do artista, mas a conformidade da forma com o conteúdo» ou, o que é o mesmo, a figura visível ao significado pensado. É esta uma frase que poderia assinar um partidário da arte antiga e serve tanto para a pintura objectiva como para a não-objectiva, visto que ambas querem ter significado.

Mas não há dúvida alguma que em muitos casos o significado literariamente dado no título do quadro é mais supérfluo e arbitrário que o atribuído ao quadro realizado sob o ponto de vista de ideias puramente imitativas ou formais, e a figura aparente do quadro não-objectivo não se desenvolveu de forma alguma em recíproca conformidade de figura e significado. Mas pode acontecer também dentro da pintura objectiva—coisa bastante frequente—que um pintor a um acto que durante a realização da sua obra não era nem queria ser nada, lhe dê suplementariamente qualquer título favorável para a venda. Em ambos os casos existe, segundo a máxima de Kandinsky, uma falta artística, mesmo que não seja uma falta de vergonha desse tipo.

Faltar ao equilíbrio de figura e significado constitui, trate-se ou não de arte objectiva, um fracasso artístico. Deixá-los jogar intencionalmente frente a frente constitui—como vimos antes—o típico meio da caricatura, da paródia, da piada gráfica na arte objectiva. E coisa análoga acontece na arte não-objectiva.

A arte objectiva, para a qual carece de importância o *significado*, o «Positivismo» pictórico constitui já um primeiro passo para uma purificação do quadro do elemento gráfico «estranho» ao que já «é conhecido» (e como este apenas estava ligado à tela de forma não artística e não determinou a sua figura visível artisticamente, trata-se de uma purificação que poderíamos dizer autorizada). É o primeiro passo no caminho que uma arte não-objectiva e sem significado terá que percorrer até ao fim, de uma maneira consequente.

O segundo passo decisivo neste caminho deu-se quando o objecto representado não só carece já de importância para o pintor,

mas também se transforma num simples pretexto para o desenvolvimento de figuras formais e «problemas». Com razão diz a este respeito Wladimir Weidlé que um quadro objectivo para o qual chegou a ser banal o objecto era já «abstracto»; por isso pode ter perfeitamente um título formal, por exemplo, «sinfonia em branco», «composição», etc., e assim devia, na realidade, fazê-lo. A abstracção fez a sua entrada a partir do momento que, no Impressionismo, se prescindia de tudo o que não seja uma pura sensação óptica. Depois, o Cubismo converte a abstracção em princípio.

Não existe diferença alguma—ainda que isto seja negado pela apologia modernista da arte—entre uma arte objectiva, para a qual passou a ser indiferente o objecto, e uma arte que não o tenha.

Arte sem objectivo significativo

Desde o momento em que se deu o último passo para a falta completa de objectivo, bifurca-se o caminho. Uma parte da arte não-objectiva quererá, no entanto, ter significado e outra já não o quererá. Na prática coincidem ambas as intenções. Consideraremos em primeiro lugar a primeira possibilidade.

Imediatamente nos aparece a seguinte pergunta: será possível uma relação do visível no quadro com o significado invisível, à base da arte não-objectiva? É possível, mas só sob certas condições que não têm sido suficientemente pensadas por aqueles que escrevem sobre a arte moderna e não têm apresentado o assunto suficientemente claro ao público. A coisa não é simples e, no entanto, há que explicá-la se se quer compreender na realidade a técnica da arte sem objecto, assim como as suas limitadas possibilidades.

Um quadro objectivo, representativo, por exemplo, «Mãe e filho», pode ter—como vimos antes—significados muito diversos, ainda que em número limitado, e, conforme o princípio de Kandinsky, a relação da forma e conteúdo exige em cada uma delas também uma modificação da figura visível. O número de significados que pode ter o visível num quadro não-objectivo é incomparavelmente maior. A falta de termos médios objectivos torna imprecisa e arbitraria a coordenação com um significado razoável, precisamente porque o visível de um quadro não-objectivo é por si mais impreciso, mais difuso, mais vago que o de um quadro

objectivo. A isto se acrescenta, além disso, que os significados intentados, na maior parte dos casos, não têm um valor objectivo geral, mas unicamente para a fantasia subjectiva do seu autor.

Pois bem, esta indeterminação, que tem algo de débil—como apontaremos também em outros campos artísticos—, é precisamente o que prefere e procura a arte moderna; o impreciso significa por si só um valor. Mas desde o momento em que ainda se intente um significado determinado, por se ver nele a missão de relacionar a forma com o conteúdo, esta imprecisão do significado não significa artisticamente nenhuma vantagem, mas sim um inconveniente.

Demonstrá-lo-emos com um exemplo figurado: uma combinação de triângulos azuis e um círculo amarelo pode ter algo do carácter de uma «Noite de lua»—algo «lunar» e «nocturno»—e, por isso, a qualificação num catálogo de «Noite de lua» está justificada artisticamente. Mas aqui, precisamente, *os restos do objecto* proporcionam uma clara referência ao significado, estendem, podemos dizê-lo, uma ponte entre o visível e o significado (que, como tal, tem algo de invisível). A lua é «amarela» e «redonda» e a noite é «azul». Triângulos azuis são como montanhas nocturnas ou telhados de casas.

Mas se, em vez do círculo, aparecesse um quadrado, já não seria possível a transição e de nada nos serviria que o autor da obra—talvez com razão subjectivamente—nos assegurasse que «experimentara» ou «sentira» a lua, em oposição ao sol, precisamente como algo «quadrangular». Esta experiência subjectiva e a sua projecção gráfica só seria certa para o que tivesse a mesma sensação. Para a maior parte dos outros, o quadro converte-se num «enigma», cuja chave não poderão encontrar em si nem no mundo. O autor tem que explicar-lhes «que não tem mais nada para lhes dizer, que o que está em si e aquilo que sente é diferente, isto é, que calca aos pés as raízes da humanidade». Não pode haver qualquer dúvida que este arrogante apelo ao subjectivismo jactancioso como suprema objectividade tem sido alegado com bastante frequência pela arte moderna não-objectiva.

Não pode esquecer-se que uma «arte» tão extremamente subjectiva e esotéricamente sectária é de difícil venda e, tal como para os géneros de que não há qualquer necessidade natural, há que agitar o público mediante a propaganda, a maior parte das vezes sob a ameaça velada ou aberta de classificar o que pensa outra coisa de homem vulgar e reaccionário.

Mas a experiência anteriormente exposta, que crê que verdadeiras obras artísticas deste tipo só se poderiam conceber onde existam ainda correspondências objectivas entre figuras visíveis e significado adequado, é falsa e *sabe-o*; sabe de relações análogas entre o mundo material e o espiritual ou moral. Mas, no entanto, continua acreditando no facto e, por o saber, deseja-se no mesmo plano que a arte antiga. Por isso, vista historicamente, a *pintura não-objectiva sem significado determinado constitui o último capítulo da arte antiga*. À sua maneira, continua sendo «transcendente», pelo menos em ideia; num sentido muito concreto quer, como pintura, proporcionar algo que supere a pintura visível.

Mas, por esta razão, continua ligada com a arte antiga por um fio subtil, porque semelhantes correspondências entre figura visível e significação só poderão *configurar-se* onde restos de significado objectivo criaram ainda pontes. Isto é o que acontece em quase todas as obras de Kandinsky da primeira época e na maior parte dos quadros de Klee. Mas neles não se trata, na realidade, de pintura *não-objectiva*; não é ainda realmente «pura», mas apenas uma zona limítrofe entre arte objectiva e não-objectiva. Na dita zona foi onde surgiram, na verdade, as obras importantes e humanas da chamada pintura «abstracta».

Neste agarrar-se a um significado objectivo se afastam, dentro da denominada pintura «abstracta», aqueles espíritos que aspiram por um objectivo autêntico dos que, permanecendo alegremente no subjectivo, querem utilizar o quadro como mera incitação à própria subjectividade, com o que nos aparecem como últimos descendentes daquele niilismo romântico que Hegel tão perspicazmente caracterizou.

No entanto, há que ter presente outra coisa: se verificamos que a um quadro formalmente muito «abstracto», já quase (mas precisamente apenas quase) falto de objectivo, continua unido um significado objectivo sob o ponto de vista artístico, os significados que pode ter um quadro desse tipo têm de ser apenas *gerais*. Não faria qualquer sentido, e além disso é impossível, querer fazer um retrato ou pintar um acontecimento histórico com formas abstractas. Não é nenhuma objecção, mas caracteriza as limitadas possibilidades de essa pintura. Traços em forma de delta, formas vermelhas e verdes poderiam em certas circunstâncias evocar real e facilmente no espectador o significado de «tropical», porque precisamente a forma de delta recorda as folhas da vegetação tropical e a cor vermelha intensa e o verde são

típicos dos trópicos. Mas pinturas deste tipo não poderiam nunca fazer imaginar devidamente uma paisagem concreta nem, ainda menos, pessoas determinadas (retratos), acontecimentos ou coisas. Quando os títulos de semelhantes quadros se lêem em exposições ou museus pode-se afirmar facilmente que, tanto vulgarmente como de forma excepcional, constituem *nomes de conceitos abstractos* e, frequentemente, com adjectivos substantivados. Assim, o verdadeiro título que corresponde ao quadro anteriormente imaginado do círculo amarelo e do triângulo azul escuro não seria o de «noite de lua»—que é já demasiado determinado—, mas sim o de «lunar e nocturno», «nocturno-lua». Nisto se revela uma característica típica da imaginação moderna para a qual, concretamente, o homem não é tão importante como «o humano» e que já não crê em Deus mas que continua, no entanto, acreditando no «divino». É esta uma consideração que merecia ser examinada com mais cuidado: um mundo real em que existisse o divino, o humano, o feminino, o vegetal e o lunar, mas que não tivesse sol, nem lua, nem plantas, nem mulheres, nem homens, nem Deus, seria, na realidade, um trágico mundo de fantasmas.

Mas expresso de outra forma significa o seguinte: que esta técnica da arte não-objectiva (*quase não-objectiva*) constitui um *desvio moderno da alegoria* que aspira, ao mesmo tempo, a uma deformação do conteúdo abstracto que existe tanto no mundo real como no religioso ou mitológico. E a citada técnica é às vezes tão fria intelectualmente, tão artificial, tão subtil como a que se costuma criticar—nem sempre com razão—na antiga alegoria objectiva. A relação entre a antiga e esta forma moderna da alegoria será compreendida completamente com o seguinte: já Swift, na sua visão da ilha da Lapucia, cujos habitantes eram homens cerebrais absurdos, tinha falado de artistas que representam a beleza de uma mulher pela combinação de figuras geométricas. Mas isto é apenas a subversão do princípio alegórico que a geometria tinha «pressuposto» como uma mulher bela. E se isto é uma alegoria, constitui ao mesmo tempo a sua subversão, pois a mulher só pode ser reconhecível quando se lhe juntam no quadro os seus atributos objectivos, isto é, restos do «objectivo». Exemplos de este processo há mais que suficientes, por exemplo, nas obras de Picasso. Uma arte que não tomou a sério o significado objectivo não pode prescindir dele.

Mas como acontece sempre nas revoluções em que as «esquerdas» se vêem rodeadas por outras tendências ainda mais «esquer-

distas», também o mesmo sucede na pintura moderna. A quebra torna-se escandalosa quando o quadro não-objectivo passa a ser *enigma de uma coisa discrecional*, quando se deixa à arbitrariedade do espectador que complete o significado que o quadro lhe pareça ter. E isto é coisa que indubitavelmente aconteceu, pois praticamente não há que diferenciá-la daquela técnica da pintura não-objectiva que não queria dar outro significado que transcendesse o objectivamente visível.

Arte sem objectivo não-significativo

A arte que carece de objectivo *sem* significado representa precisamente o extremo de uma pintura purificada de todo o elemento «estranho», de uma pintura completamente «autónoma».

O ideal é criar um equivalente pictórico da música «pura». Isto constitui, naturalmente, uma ideia romântica e, por isso, é perfeitamente observável, como o demonstrou Klaus Lankheit, no Romantismo e no movimento que o precedeu (3).

Como esta ideia romântica é uma utopia irrealizável e todos os intentos de a fundamentar não são concludentes, não posso desenvolvê-la no limitado espaço deste trabalho e, além disso, porque renunciei premeditadamente abordar semelhantes ideologias.

No entanto, talvez seja conveniente aqui, pelo menos no plano da investigação, analisar este ideal não só teòricamente, mas também existencialmente; analisar o seu carácter que, para o espírito romântico e os seus epígonos que se agitam como a maré, tem algo de encantador. Um espírito tão puro como Adalbert Stifter, em presença da maravilhosa cor do quadro *Eclipse de sol em 8 de Setembro de 1848*, sonhou «com uma música de luzes e cores», ainda que o que o tenha podido levar a isso tenha sido algo completamente diferente do que o que a pintura do século xx tem realizado.

Afasto-me da possibilidade de que as obras da pintura absoluta não aspirem de forma alguma serem obras terminadas, mas antes serem consideradas unicamente como estudos, como possíveis estruturas de futuros quadros objectivos, pois nesse caso não per-

(3) *Die Frühromantik und die Grundlagen der «gegenstandslosen» Malerei*. Em *Neue Heidelberger Jahrbücher*, 1951, págs. 55 e segs.

tencem ao público mas ao *atelier*. Não são realmente esboços no sentido antigo—pois nestes está prevista uma possível coordenação entre figura e significado—mas unicamente esquemas vazios, comparáveis às fórmulas da lógica. Os cinzeladores de semelhantes fórmulas de quadros assemelham-se àqueles filósofos de quem Sigmund Freud disse: «São pessoas que criticam os que usam óculos, mas que nunca vêem nada».

Que acontece na realidade com esta eliminação do significado do quadro não-objectivo?

A renúncia ao significado torna o fenómeno vacilante, débil, subjectivo, coisa que foi reconhecida há tempo pela psicologia da percepção: fenómenos livres de significado são fenómenos vacilantes (USNADZE). Em certo sentido pode afirmar-se que a pintura não-objectiva, *sem* significado, personifica um caso especial daquela tendência, tão generalizada, para o que é débil; tendência que encontraremos ainda em muitos outros sectores, incluindo a arquitectura e a música atonal e sem base (4).

Uma cor vermelha perfeitamente fixa como cor física pode —como o demonstraram com toda a evidência as experiências de Josef von Allesch (5)—ser, para o espectador, esteticamente tão boa como qualquer outra coisa. Pode admitir o carácter do fogo, do sumptuoso ou do apazível, tanto como o de poder, do grandioso, do sublime e misterioso e também o do agressivo, perigoso e terrível e ainda muitos outros. O verde amarelado pode «parecer» tão fresco, alegre, primaveril como moribundo, doente e putrefacto. Únicamente mediante uma fixação de certo modo significativa (e o significado aparece sempre, como vimos, objectivamente) se determina este carácter ou fica dentro de certos limites. Assim, o manto vermelho do rei é majestoso ou sumptuoso, o pôr-do-sol vermelho, sombrio; o sangue vermelho, terrível (com significados de cores, fixas tradicional ou convenientemente, este fenómeno só é importante de uma maneira secundária). Mas, por outro lado, este carácter individualmente determinado pode modificar expressamente os significados de uma cor vermelha a que estava ligado. O carácter artisticamente determinado de uma cor no quadro deduz-se não só pela cor física em si, mas também (proporcionada objectivamente) pelo significado, ou forma-se,

(4) O que ALOIS MELICHAR observou a este respeito na sua obra *Überwindung des Modernismus*, 1954, Munique, pág. 82, merece séria atenção.

(5) *Die ästhetische Erscheinungsweise der Farben*, Berlim, 1925.

sempre novo, pela associação de ambos ⁽⁶⁾. Não posso deter-me aqui a estudar quais são os factores determinantes de isto.

De todos os modos, se se suprime na pintura não-objectiva o significado coordenado (e voltamos a insistir que a sua objectividade e aparência está garantida por resíduos objectivos), então a cor como tal sacrifica o seu carácter simbólico determinado e deixa-o abandonado ao sujeito—artista ou espectador—, pois, nesse caso, depende da momentânea disposição anímica de estes e da sua impenetrável pré-história, que activam potencialmente os caracteres que estavam meio adormecidos na cor, transformando-os em «valores de expressão». Únicamente aquelas cores «extremas», intensamente marcadas, mantêm ainda um carácter relativamente determinado, por exemplo, o dos «tons claros». Talvez por isso se compreenda o facto de que a pintura não-objectiva e que renuncia ao significado seja forçosamente impulsionada para os diversos âmbitos dos «extremos». Naturalmente que o mesmo podemos dizer *mutatis mutandis* no que respeita às formas.

Mas isto significa: perante a pintura sem objectivo *significativo* está indeterminada em grande parte a manifestação estética da dita pintura que é débil e está entregue em mãos geralmente subjectivas dependendo, pois, de factores subjectivos. Que semelhante «Com-posição» possa actuar esteticamente não constitui objecção alguma contra esta afirmação, apenas a confirma, pois o gosto, ao qual incumbe unicamente a valorização estética, constitui por si o elemento subjectivo do estético: *De gustibus non est disputandum*. Empregar a frase na própria arte é sinónimo de estetizar. A dita frase é válida unicamente no âmbito da «arte do gosto».

Além disso, este carácter subjectivo da pintura sem objectivo *com* significado, a sua vinculação às artes do gosto—com o que se explica também que encontre tão estreitos contactos com a moda e até que esteja submetida a ela—constitui evidentemente uma das razões por que é preferida por um determinado tipo de homem moderno, que quer viver e produzir exclusivamente do subjectivo.

Trata-se de evitar a proximidade da pintura sem objecto com aquilo que apenas serve para agradar ao gosto.

O único caminho, dar à cor um valor «objectivo», há que

(6) Cfr. ANTON SIEBERER, *Primäre oder sekundäre Lautbedeutsamkeit? Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften Phil. Hist. Klasse*, 84, 1947.

aceitá-lo na sua pura qualidade *física* e construir uma estética de cores em que se misture o objectivo e o físico, mas este é o caminho do *salto mortal*. Desta forma se chega em realidade a *elementos objectivos* da pintura, mas que já não são *elementos artísticos*. E construir uma obra de arte partindo de elementos não artísticos, à base dos ensinamentos de uma doutrina da cor puramente física, é no fundo uma empresa fora da arte (7).

O outro caminho constitui o intento de conceder consequentemente à pintura sem objecto a estrutura da música. Mas isto leva-nos necessariamente a solicitar aqueles elementos que são análogos aos da música. Este intento é utópico e fracassou.

Em procura de elementos puros da pintura

Constitui o elemento puro da pintura a imprecisa mancha de cor, tal como a produz o instrumento de trabalho do pintor, o pincel? Ou são-no os planos coloridos de forma perfeitamente homogênea da geometria inferior ou superior? Há que afastar por completo a linha da pintura «pura» e aceitar como elemento uma arte de sinal «puro»? Ou forma o verdadeiro «elemento» da pintura a união de linhas, planos e cores? E quando forem encontrados os elementos, que é que deve determinar a sua sintaxe? Assim que apareceu a pintura não-objectiva, houve que fazer-se necessariamente estas perguntas e ela dá a este respeito as mais diversas respostas.

Desde o momento em que se considere como «cândida» a pintura de Ticiano na sua última época e a de Cézanne como «pictórica» por excelência, admite-se como elemento de uma pintura «pura» as manchas de cores sem uma aguda delimitação lineal. Quadros de semelhantes manchas «pictóricas» existem na pintura não-objectiva, por exemplo, em Kandinsky (fig. 5). Mas designam unicamente uma entre muitas possibilidades que dão a conhecer precisamente, à primeira vista, uma oposição realmente extrema a toda a estrutura arquitectónica.

«Eu tentei o desenho puro (fig. 6), tentei a pintura pura do claro-escuro e com cor intentei todas as operações parciais que permitia a orientação no círculo da cor. Compus assim os tipos

(7) Este intento realizou-o UNGER em 1854, sendo criticado acerbamente por G. Révész. Cfr. ALOIS MELICHAR, *Die Überwindung des Modernismus*, 1954, pág. 82.

de claro-escuro carregados com cor, de pintura colorista complementar, de pintura matizada e de pintura totalmente colorista... Depois tentei todas as sínteses possíveis dos dois tipos, combinando e tornando a combinar, seguindo sempre o mais possível o culto do elemento «puro» (8).

Mas todas estas tentativas não proporcionaram à pintura nenhuma «doutrina da harmonia», em cujos fundamentos pudesse desenvolver as suas composições com a mesma lógica que na música «pura», escolhida como modelo. Por isso há que buscar um ponto de apoio mais enérgico e isto faz Piet Mondrian por volta de 1920.

«O contraste mais elementar é constituído pelo ângulo recto; pela linha vertical nesta oposição expressa-se, em princípio, o equilíbrio constante» (?). «Portanto, numa criação elementar poder-se-ão empregar unicamente linhas rectangulares que se cruzem entre si. Mas como as linhas que se cruzam sugerem espaço e com isto se prejudicaria os planos como elemento fundamental, têm que ser estendidas em tiras delgadas que aderem, podemos dizer, ao plano. Estas tiras, que constituem a forma, estabelecem no plano um sistema de campos rectangulares que têm de ser ampliados e separados com a cor. O uso desta reduz-se a dois grupos elementares: as cores primárias, vermelho, azul e amarelo e as que não são cores, ou seja, negro, branco e cinzento. Com estes elementos e a sua ordenação em relações formais e de colorido pode unicamente criar-se uma elementar e, por isso, universal harmonia que se encontre completamente livre de toda a sugestão individual e associação material, uma arquitectura «pura», uma figura armónicamente «pura» (9).

Este princípio imposto como regra de jogo carece em absoluto de lógica, pois não se deve perder de vista a razão porque não se admitiu que a transição entre o negro e o branco seja o cinzento, nem tão-pouco as transições entre vermelho e amarelo, amarelo e azul, azul e vermelho; nem tão-pouco porque não se admitiu que a metade entre as linhas verticais e horizontais de um ângulo recto seja o ângulo de quarenta e cinco graus. Mas tem, no entanto, uma outra espécie de lógica. O que falta a esta «doutrina da harmonia» é que não aceita princípio algum pelo qual, tal como acontece em toda a doutrina da harmonia musical (e não só na

(8) PAUL KLEE, *Über die moderne Kunst*, 1924. Berna, 1945.

(9) WERNER HAFTMANN, *Malerei im 20. Jahrhundert*, pág. 272.

clássica), se possam distinguir as combinações erradas, «falsas», das verdadeiras. Mediante uma falha, volta a aproximar-se o subjectivo de um lugar completamente diferente e mais profundo que a música, o que caracteriza a posição não artística do sistema.

Também se poderiam descobrir, com não menos lógica, doutrinas da harmonia com outros elementos completamente diferentes e com outra distinta sintaxe, com a mesma facilidade com que se podem descobrir linguagens artificiais. Mas continua sem resposta, e não a tem, o saber até que ponto poderá fundamentar precisamente esta regra de jogo uma pintura «pura».

Conseguiu-se o objectivo?

Constitui de alguma forma o sistema da pintura não-objectiva, na realidade, uma pintura «mais pura» que tudo o que foi representado na arte antiga?

Também aqui haverá não poucos que acharão, por exemplo, que as últimas obras de Ticiano ou Velazquez ou que as obras de Cézanne constituem, decididamente, «pintura mais pura» que as obras da pintura absoluta. Mas a este respeito, e enquanto não seja aceite pelos partidos em luta um conceito válido do que, no fundo, seja «o pictórico», as discussões continuarão.

Pois bem, o que não tem discussão é o facto que com o passo que foi dado por Mondrian, a pintura—de forma completamente análoga à arquitectura—se submeteu a uma nova «heteronomia», ou seja, a da geometria mais elementar. Semelhantes quadros não serão já feitos com os típicos instrumentos de trabalho do pintor, mas com os do desenhador geométrico, com a régua de desenho, com o esquadro e a cor incorpora-se apenas como plano homogéneo, como «capa de pintura», constituindo um compartimento superficial. Quando esta forma de pintura se aceitou como a pintura mais pura, mais consequente, passou a ser a geometria o novo senhor do pintor, tirando-se o elemento dinâmico da mesma: a sua independência. Começou um novo capítulo.

III—COMPONENTES «PUROS» DA PINTURA

Em toda a obra artística da pintura antiga se fundem elementos espirituais, sensitivos, sentimentais e fantásticos em graus muito diferentes e em «gamas» muito variadas. Que acontece

então quando a procura da pureza também os tem em conta, quando cada um destes componentes se impõe de uma maneira absoluta?

O elemento sensitivo, imposto de maneira absoluta, produz como resultado as mais diversas técnicas da pintura de percepção pura:— Impressionismo científico, «Realismo» fotográfico— e, como caso extremo, a Fotografia, mais exactamente, uma fotografia que trabalha para a percepção do mundo externo sensível.

O elemento espiritual, imposto de uma maneira absoluta, produz como resultado o «quadro» construtivista e, em caso extremo, a construção pura, como acontece em Malewitsch ou Mondrian.

O elemento fantástico, imposto de uma maneira absoluta, produz como resultado a pintura do sonho, o «Onirismo», em todas as suas técnicas e, em caso extremo, a fantasmagoria do sonho ou da loucura.

O elemento sentimental, imposto de uma maneira absoluta, produz como resultado o Impressionismo dos sentimentos «puros» e, em caso extremo, o ridículo «puro» que, não por acaso, floresce pela primeira vez no século XIX. Também não é casualidade o facto de o ponto de cristalização do ridículo religioso ser, nos séculos XIX e XX, os quadros do Coração de Jesus (coração em sentido sentimental de «sentimento»).

Os produtos de decomposição que derivam aqui do nosso fenómeno primário do quadro designam a cada um uma típica e dominante possibilidade na primeira época da «arte moderna» na metade do século XIX e princípios do século XX. O Naturalismo materialista, o Construtivismo, a arte da Fantasmagoria e a do Mau Gosto revelam em todo o caso a rebelião de um membro—olho, cabeça, coração—contra o todo. Todos nascem da mesma raiz e são, por assim dizer, irmãos zangados que mutuamente se odeiam e se prejudicam ainda que—ou por que—todos sofram da mesma falta.

IV—A ESCULTURA «PURA»

A eliminação do elemento histórico e do tectónico

O que aconteceu—e tem que acontecer—com a escultura, desde o momento que percorre o mesmo caminho que descrevemos

para a arquitectura e a pintura, não necessita de uma larga explicação. Assim como a arquitectura, tem que eliminar o elemento pictórico ainda que não necessariamente a cor.

Uma renúncia semelhante ao dito elemento plástico tinha-se já verificado antes. Nas vésperas da arte moderna repete-se pouco mais ou menos o passo que vai de Rodin a Maillol. Assim como na arquitectura, o passo não é decisivo e não traz consigo, visto no conjunto da história universal, nada de realmente novo.

Mas decisiva é, no entanto, a renúncia à união com o tectónico que, como já vimos antes, tinha sido obrigatória para toda a escultura desde o neolítico e em todas as culturas superiores. Desde então toda a escultura se encontra materialmente referida a uma base, que é também a mesma da arquitectura ou se refere idealmente a ela. Isto pode-se aplicar também àquele tipo de escultura que se encontra oscilante como, por exemplo, o grupo da Ascensão da Virgem no altar da igreja de Rohr, na Baviera, ou vacilante ao parecer ligada à arquitectura. A escultura da era tectónica é primariamente «vertical» — como o corpo humano — e nesta determinação traz consigo, ao mesmo tempo, um elemento espiritual. Também a escultura jacente se realciona indirectamente, por contraste, com a primitiva posição vertical do corpo humano. Não é casualmente que o corpo humano que, de pé ou sentado e até deitado, se mantém erguido — como também se mantém nas estátuas jacentes —, tenha sido o tema fundamental de esta era situada entre a antiga idade da pedra e a moderna, e que constitua a norma a que fazem referências também todos os desvios que, tal como nas dissonâncias, se referem a um sistema armónico pressuposto.

No entanto, a escultura como tal é mais antiga do que a arquitectura. Existe um relevo escultórico ligado a valores pictóricos nas pinturas rupestres do paleolítico. Não é coisa casual que, entre os objectos da mesma época, domine a representação do animal, sendo a representação da figura humana relativamente rara, pois para esta escultura representar o homem, falta-lhe ainda base. Não se ergue independente, antes pelo contrário, para se erguer tem que sair à ponta de cinzel do solo ou apoiar-se em algo que esteja relativamente de pé, uma parede, por exemplo. Não se compõe, desenvolve-se em ondulações partindo da metade vital do tronco, que escultoricamente é o lugar mais destacado, até às extremidades que se indicam como uma espécie de corcovas do tronco. Também é muito significativo que a cabeça esteja

quase sempre encolhida, como que numa posição apática. Só de vez em quando, ainda que tímidamente, dá a conhecer uma ideia vaga de estar erguida.

Não é, pois, nada casual que por parte dos teóricos do século xx, que têm pensado muito sobre a «essência da escultura», se tenha considerado como especialmente «pura» esta escultura primitiva. Nesta olhadela retrospectiva a milhares de anos, dá-se a conhecer o novo ideal da escultura moderna «pura» de uma maneira teórica, por assim dizer.

A renúncia ao objectivo

Esta ideia de uma escultura pura só pode impor-se de uma forma total quando tenha renunciado a representar corpos de homens e animais, quando—assim como a pintura—se tenha convertido em não-objectiva.

Pois bem, a escultura significa uma composição de volumes plásticos no espaço real tridimensional e precisamente, em princípio, de volumes com planos *fechados*. É certo que a massa escultórica em conjunto pode estar perfurada—coisa que acontece na antiga escultura objectiva—mas mesmo nesse caso continuam sempre fechados os seus planos limítrofes.

Desta escultura absoluta existem, vistos formalmente, diversos tipos. Um extremo é constituído pela escultura que se desenvolve em indeterminadas inflexões arredondadas e convexas e zonas côncavas, cujos volumes conservam algo de corporal. As suas criações assemelham-se, pois, quase sempre *por casualidade* a perfeitos «Jogos da natureza»: glaciares, conglomerados e gelo ou neve fundidos, calhaus (figura 4) ou pedaços gelados num rio de metal incandescente.

O outro extremo constituem-no aquelas esculturas que parecem esboços de uma escultura começada num determinado bloco tectónico, em conglomerados ou coisa parecida. No entanto, este tipo, por se agarrar à forma fundamental tectónica e por a utilizar como ponto de partida, é menos consequente, menos «plásticamente puro» que o outro. Criações de ambos os tipos puderam aparecer como estados de formação na escultura antiga, pelo menos como aproximações. Mas a novidade é que devem ser consideradas agora como obras acabadas.

Com respeito ao objectivo, existem—tal como na pintura

—transições de uma escultura objectiva para uma escultura não-objectiva; criações, por exemplo, nas quais continuam soando restos da figura humana, criações em que não surgiram os elementos plásticos mais primitivos e elementares ou nas quais os ditos restos foram absorvidos por estes últimos elementos. E, tanto numas como noutras, está ligado a estes restos do objectivo o significado pensado.

A figura consequente da escultura absoluta e «pura» é, naturalmente, o seu objecto: o puro jogo de volumes que abarcam o espaço corporal composto de planos limítrofes fechados. Como criação primitiva simbólica deste ideal plástico poderiam considerar-se os «belos conglomerados» e também o ovo (figura 4).

Semelhantes esculturas não têm necessariamente que ser criadas pelo homem, poderão ser encontradas ao passar pela natureza elementar e elevadas à categoria de obras artísticas; daí surge, evidentemente, essa confusão do artístico (que é sempre criação) com o estético, de que mais tarde falaremos. A dita confusão aconteceu realmente quando, junto à escultura realizada pelo homem se expozeram nas exposições semelhantes *objects trouvés* da natureza; por exemplo, uma pedra redonda de bela conformação.

Mas também na escultura este grau foi superado em favor de um novo ideal, constituído pelas formas elementares da este-reometria superior e inferior.

V—A MORTE DO ORNATO

Apenas um género de arte não pode chegar a ser «puro» nem absoluto: o ornato.

O ornato que aparece pictórico ou escultórico e até tectónico (como os dentículos gregos), num suporte plano ou corporal), em arquitectura ou em utensílios, na página de um livro ou num tecido, não tem qualquer base de existência quando o seu portador —aspirando à pureza—o põe de parte. O ornato é o único género de arte que não pode existir autónomamente e, desde o princípio, ninguém pensou nisso. E o ornato morre. Esta morte do ornato constitui um acontecimento da maior transcendência. Trata-se de um facto histórico: nenhum ornato com capacidade de vida surgiu durante a época de florescimento das artes *absolutas* no século xx.

Não basta tornar responsáveis pela morte do mesmo os novos materiais de construção, cuja substância amorfa parece não estar em condições de criar um autêntico ornato. A verdadeira causa da sua morte radica-se em se terem decidido as suas artes irmãs pela autarquia. Há que reconhecer que já não se quer nada com o ornato. É considerado como uma manifestação superada de uma humanidade primitiva. Na já citada frase de Adolf Loos «o ornamento é um crime», fica evidente esta concepção.

Além disso, é significativo o facto de que ainda que em muitos aspectos se esteja inclinado a colocar a arte dos «primitivos» muito mais alta que a arte da época clássica, prescinde-se do ornato. Isto revela com toda a clareza que se trata de outra posição completamente diferente. Não ocupa qualquer lugar nesta procura geral da «pureza».

Com isto se chegou até ao desaparecimento do conceito do que é fundamentalmente um ornato. Desaparece a ideia de que o ornato caracteriza o valor adorno e até que tem que conformar-se com o adorno, que o «interpreta» e pode ter um sentido profundo não só no sentido do espacial, como também estabelecendo uma peculiar e característica relação da união entre o homem as coisas. O ornato, no fundo, pressupõe uma categoria na ordenação das próprias coisas.

Modelo em vez de ornato

O sucessor do ornato passa a ser o «modelo». O modelo é, por si, uma fenómeno antiquíssimo, mas foi sempre e continua sendo algo completamente diferente de um ornato. O modelo é aplicável quando existem transições entre ele e o ornato como, por exemplo, em ornatos dispostos como modelos. Pois bem, um fato sem valor pode ser um modelo, enquanto que o ornato—onde quer que apareça—possui sempre qualquer coisa de *distinto*.

Enquanto não existe um autêntico ornato «moderno», existem evidentemente muitas formas modernas de «modelo», coisa que vemos com toda a clareza no seguinte caso extremo:

O exemplo de parada militar de um modelo «abstracto» é constituído pelo tão conhecido aspecto de máquinas, edifícios e uniformes de guerra, de cujo invento se atribuiu com certo orgulho um célebre pintor moderno, Georges Braque. Não há dúvida que não teria qualquer sentido falar aqui de ornato, mas sim de modelo. O seu sentido prático consiste em desfazer à sua volta

uma forma fechada e reconhecível, valendo-se para isso da decomposição irregular dos seus elementos, convertendo-se assim em irreconhecível. Em resumo, criar o casual por via racional.

E aqui se encontra oculta uma tendência significativa da arte moderna, até agora pouco observada por nós, e com a qual já nos encontrámos naquela zona limítrofe da escultura «absoluta» em que, a criações naturais do acaso, foi atribuída a categoria de uma obra artística. Veremos como para uma directriz fundamental da arte moderna a casualidade tem um papel decisivo. No Dadaísmo (muito menos decisivo noutras directrizes similares) eleva-se a casualidade na pintura e na poesia à categoria de criadora, à categoria de compositora. Arp «permitiu-se encontrar em formas livremente cortadas ou geométricas por si só, uma *ordem casual*, pegou nelas e aceitou essa *oferta do acaso* como um quadro. O resultado era pintura abstracta» (10). Claro! Mas isto constituía precisamente um *modelo* de quadro, não o *ornato* do mesmo, pois um autêntico *ornato* não pode surgir da casualidade (11) enquanto existem modelos na arte antiga em que o casual, pelo menos, toma parte. A experiência de Arp põe rapidamente em evidência o facto de que a pintura abstracta tem como base o modelo do quadro—em plano de valorização denominada falsamente «construção do quadro»—; este não tem de ser, obrigatoriamente, desordenado por completo, mas sim pertencer a uma ordenação mais ou menos casual, com o que se encontra numa relação mais ou menos aberta com a casualidade. Segundo a demonstração de Arp, a dificuldade estará em saber como se pode distinguir o seu quadro «casual» de um que seja desejado com essa composição. Indirectamente se demonstra esta adaptação da pintura decisivamente «absoluta» ao modelo, facto que com facilidade passa para mostruários «decorativos» de todo o género, especialmente em tecidos, e que neles ganha quase sempre esteticamente.

O modelo pode agradar muito ao gosto, mas nunca pode ser, no seu sentido significativo e artístico, como um ornato. Como fenómeno, pertence em essência ao âmbito do gosto estético.

(10) WERNER HAFTMANN, *Malerei im 20. Jahrhundert*, pág. 249.

(11) O erro de que o ornato é comparável à pintura absoluta constitui, da mesma maneira que o erro de que a dita pintura é comparável à música sem palavras de todos os tempos, o outro «proton pseudos» da crítica de arte modernista e uma prova da cegueira essencial perante estes fenómenos.

*Talvez não apareça em nenhum outro sítio como no contraste entre o modelo e o ornato—e esta fundamental opposição não altera em nada o facto de que também haja modelo ornamental—o facto de que com a «arte moderna» se quebra a continuidade com o antigo e que, como nos dizem com ar tranquilizador, apareça uma nova fase estilística. A realidade é que âmbitos inferiores usurparam o lugar dos superiores; que a casualidade foi elevada simplesmente à categoria de criadora e que o modelo exige, ilegítimamente, ser o sucessor do ornato.

7

VI—RELAÇÃO DAS ARTES «PURAS» ENTRE SI

Desde o momento em que cada uma das artes, architectura, pintura e escultura, chegou a libertar-se ao máximo das interfeências das outras—e este grau foi essencialmente alcançado nos primeiros anos do século xx e rapidamente superado—cada uma delas é algo «completamente diferente» das outras. Não existe entre elas qualquer meio de transição ou não devia existir. Uma construção de Adolf Loos é algo completamente diferente de um quadro pictòricamente puro de Kandinsky (figura 5), de uma escultura pura de Brancusi (figura 4) ou de um desenho puro de Klee (figura 6). Cada coisa é pura «por si».

Seguindo a escala, só na realidade podem reunir-se entre si criações da arte absoluta, visto que a pureza alcançada mantém em cada uma o máximo da sua própria essência. Por isso, é impossível a sua reunião como o era na arte antiga. Como a architectura convertida em «absoluta» deixou de ser o elemento de ordenação de todas as artes, não lhe concedem a pintura e a escultura nenhum lugar. Toda a arte, desde o momento em que se separa de tudo, tem que determinar o lugar em que possa existir em completa pureza. Como qualquer coisa «completamente diferente» aparece a pintura absoluta, com a sua negação do tectónico, na parede de uma casa moderna puramente tectónica; como algo completamente diferente se encontra nos espaços interiores ou exteriores desta casa uma escultura absoluta; mas falando em sentido restrito, não «está» ali, encontra-se unicamente. O princípio da sua coordenação é a associação, a «com-posição» no verdadeiro sentido da palavra, a composição absolutamente isolada, enquanto que nas obras da arte antiga se podia falar de uma *commodulatio omnium partium*. Agora a composição é uma

coisa do gosto. Todas estas obras não estão aparentemente aparentadas, mas estão-no espiritualmente, porque todas constituem produtos do mesmo espírito purista; e isso há que, de certa maneira, levar em conta.

VII—MÚSICA ABSOLUTA

A ideia da música absoluta e a música programática. ⁽¹⁾

Assim como o pensamento da pintura absoluta, o pensamento da música absoluta remonta aos dias do Romantismo. Encontra-se em Tieck, em Wackenroder, em E. T. A. Hoffman. Começa com o facto de se declarar a música puramente instrumental como a *suprema* de todas as artes, enquanto que a arquitectura se degrada. Com isso, seja ou não expressamente declarado, a música passa a ser o modelo em relação ao qual se *deviam* orientar as restantes artes. Encontra-se em relação, por um lado, com o mais indeterminado, com o mais agitado, com o sentimento; por outro lado, com o mais determinado, com a geometria.

A estes pensamentos tão aforísticos dos românticos proporcionou Schopenhauer a movimentação para o especulativo.

«É certo que a música só muito remotamente pode ser uma ajuda da poesia, pois é uma arte independente, indubitavelmente a *mais poderosa* de todas e, por isso, pode conseguir os seus fins apenas com os seus próprios meios, assim como também é certo que não necessita das palavras do canto nem da acção da ópera». «Não expressa nunca o fenómeno, mas unicamente a essência interna, a própria vontade». Por isso, não exprime esta ou aquela tristeza, dor, temor, júbilo, alegria ou tranquilidade de alma, mas apenas os ditos conceitos por si sós, *in abstracto*, «sem particularização alguma; constitui a sua mera forma sem matéria, algo como um mundo dos espíritos desencarnados». «Neste ponto assemelha-se às figuras geométricas e aos números, que são applicáveis como formas gerais de todos os possíveis objectos da experiência e em tudo que é *a priori*». «Pois a música, como já se disse, diferencia-se de todas as restantes artes por não constituir uma reprodução do fenómeno ou, dito mais exactamente, a objectivi-

(12) Todo este capítulo deve fundamentais esclarecimentos, rectificações e confirmações a conversas tidas com THRASYBULOS GEORGIADIS.

dade adequada da vontade, mas sim o reflexo da vontade em si e, por isso, sobre o mundo físico, representa o metafísico; sobre todo o fenómeno, representa a *coisa em si*» (13).

Isto não é apenas, *in nuce*, o programa—utópico—de todas as artes «absolutas» que virão depois, mas igualmente assinala a linha em que se moverá a música dos séculos XIX e XX e em que as restantes artes tratarão de a seguir.

A música constitui, por um lado, a auto-representação dos sentimentos «puros», *in abstracto*; por outro lado, o reino das formas puras, comparáveis às formas geométricas apriorísticas. Mas há que ter presente que a ideia de música «programática» e a de «absoluta» não só aparecem historicamente ao mesmo tempo, como praticamente representam a mesma coisa, vista, poderíamos dizer, sob diferentes pontos de vista. A música programática é essencialmente «música dos sentimentos puros, abstractos», ordenada sob uma determinada forma que deve dar precisão à necessária imprecisão e subjectividade da representação. Se a pintura absoluta com significado determinado se colocou—como vimos antes—sob uma determinada devisa literária, o mesmo foi feito com a música programática. Também a pintura absoluta não-significativa tem sido comparada com a música absoluta das «formas puras» e, precisamente como esta, referenciada às formas puras da geometria.

Que a «música programática» e a música «absoluta» que vem a seguir são irmãs que se se odeiam, filhas do mesmo espírito, reconheceu-o unânimemente a crítica de arte moderna, ainda que o facto de que ambas apareçam no século XIX e ao mesmo tempo deveria ter merecido a sua atenção. Nos meados do século XIX aparece em Wagner o conceito de música absoluta—sob o qual se deve compreender a música puramente instrumental—e, como opposição ao próprio conceito de Wagner de «obra de arte total», o conceito de «música com programa» (Listz, Berlioz). Hanslick teorizará depois este conceito: «música instrumental é a arte do som puro, absoluto». O conceito de música «absoluta» está, pois, condicionado historicamente e deve ser compreendido a partir da situação dos meados do século XIX. Po-la em opposição a toda a música histórica do passado, à música vocal (unida ao canto), por exemplo, à música de Bach ou à

(13) *Die Welt als Wille und Vorstellung*, vol. I (já em 1818!), liv. 3, § 52; vol. II, 1844 liv. 3, cap. 39.

clássica de Viena é—ainda que o próprio Wagner tenha classificado a música instrumental clássica vienense de «absoluta»—contrário à história e, na realidade, falso. Estas concepções originam fenómenos de uma classe abstracta que, na realidade, nada têm que ver entre si.

Música atonal e artes absolutas

A mais genuína analogia com a pintura «absoluta» constitui-a a música dodecafónica. Ambas aparecem ao mesmo tempo.

A analogia é a seguinte: da mesma maneira que a pintura absoluta (e as outras artes), a música de doze notas impõe de uma maneira autónoma as «regras de tocar», sem ligação com uma ordenação e efectividade dos sons previamente dados objectivamente. O que musicalmente corresponde *exactamente* à renúncia do objecto, que o determinem os teóricos da música. A renúncia a uma base de notas é, em si, tão-pouco decisiva como a «vacilação» para a essência da arte moderna. Mas em todo o caso, é falso e insustentável ver no «programa» ou no «texto» a analogia com o objecto das artes plásticas. À típica fragilidade da pintura moderna corresponde a renúncia a uma base de notas na música. E em ambos os casos esta procura do absoluto significa, além disso, outra coisa: a exigência de uma arte completamente «liberta» do homem. Da mesma forma que a *poésie pure* se esforça em «fazer uma poesia que não contenha nada mais que pura poesia», uma obra poética que possa existir livre de toda a figura humana, também a música absoluta aspira por uma música livre em si de tudo que é do homem e da sua efectividade isolada, uma música de cortante objectividade, a partir da qual «opere o suposto elemento estranho musical da alma, de forma que não faça falta o elemento matemático e de combinação» (Anton Bohm). A tendência para excluir o elemento humano da música tornou-se evidente quando os românticos (Tieck) classificaram a música instrumental como a única música «pura» e degradaram a música vocal para a categoria de música «condicionada». Evidentemente que serve de base a este erro um conceito falso, anti-histórico de «pureza».

A música de doze notas constitui, portanto, a consequência mais extrema de um movimento que, começado com a música do sentimento subjectivo no Romantismo, tomou como base o

sentimento «abstracto» e agora tenta realizar a absoluta libertação de todo o laço objectivo. Nas primeiras obras de Schonberg nota-se com toda a evidência esta herança do Romantismo que Lankheit demonstrou em relação à pintura absoluta.

Mas, para além da analogia, não se deve desconhecer a profunda diferença. A ela se refere o facto da música de doze notas ter chegado a um sistema arbitrário mas aceite, enquanto a pintura absoluta, nas suas experiências de criar um sistema análogo, ficou completamente indeterminada, pois nem sequer conseguiu qualquer acordo sobre os elementos da pintura «pura» e as suas combinações, coisa que, aliás, não era de esperar. As suas experiências ficaram-se por tentativas com meios inadequados.

Apesar disso, isto não altera em nada o facto de que tenham surgido do mesmo espírito, o da «autonomia».

A viragem para a falta de senso

Esta música completamente autónoma de uma logística musical, dirige-se, como fim último, para o «absurdo». Estas obras, em rigorosa lógica, carecem musicalmente de sentido: a sua lógica, a sua construção e composição negam-se a uma execução audível... Até o que não tem sentido, como contraste e negação do mesmo, pode chegar a tê-lo; na música sem expressão existe, igualmente, uma forma de expressão. Mas com ela já nada têm que ver as tendências mais jovens. Para estas converte-se simplesmente em programa a falta de lógica, qualquer coisa no género do que fazem os positivistas lógicos, que se permitem eliminar todo o sentido dos conceitos e transformá-los em meras peças de jogo. Mediante o predomínio dos elementos atonais desfaz-se o conceito de composição musical, sem a qual não se pode falar de música. O culto da consequência passa a ser idolatria e *assim se transforma a racionalização, de uma maneira simbolicamente ominosa, no caos...* Fanaticamente se eleva uma coisa conseguida pelo homem à categoria de fenómeno primário e se adora, o que constitui um autêntico caso de fetichismo (14).

(14) THEODOR W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, 1949.

Fazer poesia sem mais nada que a ideia da poesia constitui o propósito da «poésie pure» (15).

Nasce de uma autêntica necessidade: tornar-se surda contra a linguagem trivial da vida prática, assim como contra a linguagem fria e seca da ciência. Constitui o «hermetismo» da arte pura. Nos tempos antigos, em que a linguagem comum e a da ciência comunicavam em imperceptíveis pontos de contacto com a da poesia, não podia surgir esta necessidade.

A ela se acrescenta o desejo de «libertar» a obra poética de toda a carga literária e humana para facilitar a sua subida à esfera da pureza poética absoluta. Também a música é modelo para a poesia. Segundo a teoria da *poésie pure*, incumbe aos poetas *de reprendre à la musique leur bien*, ou seja, aproximar a sua arte «à mais pura» de todas as artes, àquela música que não conhece nenhum programa, nenhum objectivo, nem nenhuma forma humana. O maior representante da *poésie pure* assim concebida, Mallarmé, não pensa de forma alguma—e aqui se radica a profunda diferença perante a pintura radicalmente «absoluta», que não foi suficientemente estudada por uma crítica superficial—abandonar o significado de palavras e orações, mas apenas em poetizar com sons verbais e silábicos sem significado.

Também não fica apenas na melodia, na «musicalidade» de um verso no sentido vulgar da palavra. Conhece o seu propósito de uma maneira mais subtil e profunda: com o desejo do poeta de se apropriar da estrutura interna da música. A obra poética seria criada em estado puro, segundo esta concepção, se fosse possível construir uma obra poética de sons verbais, que são independentes das coisas reais e que se referem as palavras. Um poema deste tipo não é nenhuma composição de sons verbais ou sílabas *sem sentido*—como tentaram fazê-lo os futuristas italianos e russos e os dadaístas e como puderam aparecer como «gotas de rocío» nas novelas de James Joyce—, pois um som sem sentido já não seria *palavra*. E, mais, deve manter-se o significado das mesmas, mas transportando-o do mundo da significação corrente para o poético que obedece, autònomamente, às suas

(15) Todo este capítulo, assim como o próximo segue, em grande parte, quase literalmente, as insuperáveis explicações do capítulo *Poésie pure*, da já citada obra de WLADIMIR WEIDLÉ *Les abeilles d'Aristée*, 1954.

próprias leis. *Uma música das significações levada por sons verbais, constitui a fórmula essencial da «poésie pure»*. As obras poéticas de Mallarmé só em raras ocasiões convertem em realidade este propósito, mas formularam o programa. Sem este programa teriam ficado por escrever alguns dos mais belos poemas da língua francesa e, no entanto, esta tentativa de «fazer ouro sinteticamente» levou o poeta a um beco sem saída, ao beco em que a experiência vence a criação.

O erro de acreditar que a essência da poesia se obtém por destilação

Este princípio também pode ser exemplificado com a música demasiado anti-artística.

A pretensão de tirar de um poema todos aqueles elementos que não são essencialmente «poéticos» implica um preconceito racionalista. Constitui uma superstição racionalista e, no fundo até materialisticamente sublime, a tentativa de se destilar uma essência da poesia por um processo quase químico e é um erro tão falso como a tentativa de representar «pura» a substância da vida. O grande erro de Mallarmé é constituído pela crença de que a essência da poesia se pode isolar e representar em estado puro, enquanto se compõe de combinações de palavras sem um profundo significado e de uma insuperável densidade. Os seus últimos sonetos—que continuam mantendo o esquema de uma forma herdada da antiguidade—já não constituem, falando com propriedade, qualquer forma de poesia, mas sim exemplos do que ele considera como tal: em resumo, uma estética aplicada. Consciente ou inconsciente, concebe a poesia como uma *matéria*, uma matéria que pode ser tão leve quanto se deseje, efêmera, luminosa e que o poeta trata de captar, que tem de purificar de todo o elemento estranho e que deve colocar numa redoma. Mas, desde o momento que começa a exercer a arte de separação, o poeta transforma-se, sem dar por isso, no «crítico», pois criticar é sinónimo de diferenciar. Mas se o espírito crítico pode desde o princípio classificar, corrigir, purificar a fantasia poética, é um erro acreditar que a pode substituir. *Construire un poème qui ne contient que poésie*, tal é a utopia de Mallarmé, idêntica, *mutatis mutandis*, à utopia da pintura absoluta. O facto de que Valéry, que seguiu o caminho iniciado por Mallarmé, tivesse de reconhecer que *construire em poème qui ne contient que poésie est impossible*, reco-

nhece-o também T. S. Eliot quando diz: *If you aim only at poetry in poetry there is no poetry either*. Quando esta opinião chegar a generalizar-se, ter-se-á encerrado um capítulo do conjunto da arte moderna.

O naufrágio da «poésie pure»

Este caminho conduz, no final, ao Niilismo estético. Com o Valéry da última época, como com toda a razão reconheceu Ernst Robert Curtius, «a obra poética encontra-se à borda do abismo, nos limites do nada». Os verdadeiros poemas de Mallarmé não apareceram seguindo os princípios teóricos da «poésie pure», mas sim contra eles, de forma idêntica ao que acontece também com as poucas obras verdadeiramente artísticas da pintura absoluta.

A «poésie pure» existe apenas como projecto; na realidade não existe. Como ideia, constitui a negação da poesia, pois nega-a quando a considera como *matéria*, seja ela o mais subtil possível, como um último retoque que consiste na ausência de todo o objecto poético, de todo o significado transcendente, de todo o conteúdo humano. Desligado de qualquer outro sentido, o «sentido da arte» pura passa a ser perigoso, pois paraliza a criação artística, que é algo infinitamente mais complexo e mais misterioso. *Não se faz qualquer arte quando não se quer fazer nada mais do que arte*. Depois que os pirotécnicos da «poésie pure» lançaram fogo a um incomparavelmente breve fogo de artifício, faz a sua entrada a noite da poesia e o seu ocaso.

Estas verificações levam-nos igualmente ao reconhecimento da existência da última falência de toda a arte «absoluta» enquanto se mantem seriamente dentro dos seus princípios, sobretudo a pintura absoluta, se bem que, na zona limítrofe entre a antiga arte criadora e a construção pura, apareçam obras interessantes. Não se deve esquecer que a pintura absoluta deu um passo mais fatal que a «poésie pure», pois na sua mais extrema consequência se separou da suposta essência da «pintura pura» e também da «música das significações». Neste grau já não tem correspondência com a «poésie pure», mas com a experiência do Dadaísmo literário. Mas no Dadaísmo nega-se, na totalidade, a criação artística como tal. Quando Tristan Tzara fez sair pássaros de papel de um chapéu, fixou esta casual composição de palavras e a declarou

um poema, o poeta cedeu o seu papel ao acaso que substitui a inspiração. Se isto não é Niilismo estético, então não é nada.

IX—O POETA PURO

O poeta emancipa-se do homem

Existe um fundamento da *poésie pure* que é mais radical do que o estético-teórico e que descobre um novo aspecto da procura da pureza. Encontrou a sua grandiosa representação em *Une saison en enfer*, de Rimbaud. Talvez só agora seja compreensível todo o significado desta obra, assim como o destino do autor e o fim da sua vida. A ideia de *poésie pure* manifesta-se aqui com evidente clareza, isto é, que é contraproducente, destruidora, tanto para a poesia como para o poeta.

Diferentemente das obras que se encerram na torre de marfim da *poésie pure* contra o mundo moderno anti-poético e o converteram em oficina da sua alquimia poética, trata-se de uma obra humana baseada numa experiência que poderíamos chamar quase mística e de um enorme sacrifício. A obra de Rimbaud não se parece com os produtos dos alquimistas poéticos, mas sim com a dos que possuem o dom do domínio da palavra.

Chega à sua *poésie pure* não como aqueles, visto que não só elimina do esboço do poema todos os componentes não poéticos que descobre nele, como também se afasta de tudo o que não é próprio do homem e sim do poeta, para se colocar naquele estado sonâmbulo em que se produz a obra de arte. A ideia de Rimbaud é conseguir poesia pura e, para isso, converte-se em «poeta puro» e a ele imola o completamente humano; coloca-se numa zona profunda da produção. Para Rimbaud, a ideia da poesia não aparece em forma abstracta; concebe-a como uma forma de viver, como uma maneira de ser. Para ser poeta, *il faut faire l'âme monstrueuse*, frase que faria estremecer, se o homem moderno não fosse tão falto de vergonha. Para conseguir este objectivo não faz falta uma disciplina especial, um ascetismo do *dérèglement* dos sentidos; para consegui-lo, há que suportar muitos sofrimentos.

Este caminho parece levar também ao manancial da antiga e eterna poesia e não está muito afastado daquele automatismo do inconsciente, sem correcções, que os surrealistas escolheram como modo de proceder. Mas este manancial é agora procurado

conscientemente; com plena consciência se separa no poeta o humano e o puramente poético.

Com mais clareza talvez que em nenhum outro lugar se reconhece aqui, na arte moderna, que esta conduta, no fundo, é uma crença religiosa que elevou a arte à categoria de ídolo; que o culto da «poesia pura», tão resolutamente assim concebido, constitui um dos sucessores do culto religioso. E que esta atitude, como muitas coisas da arte moderna, tem a sua origem no Romantismo.

A desilusão baseia-se em que o resultado de todos estes penosos trabalhos é o mesmo que o da *poésie pure* teórica: o mesmo afundamento da poesia e o mesmo isolamento. A existência humana sacrifica-se ao variável mundo poético dos sonhos, que a destrói e a espezinha; faz *tabula rasa* dos seus valores e da sua felicidade; não suporta nem a claridade da razão nem a determinação da vontade; tudo o que no homem é divino e, ao mesmo tempo, o mais humano, a sua potência criadora, se declara como inimigo da arte. O final é a catástrofe e o silêncio. O mais terrível e o mais fascinante dos acontecimentos, um dos mais comovedoramente patéticos que conhece a arte moderna, é o abandono da poesia por Rimbaud, que não só a abandona como até a degrada: «A poesia é uma estupidez!» A experiência de separar o poeta puro do homem completo foi até *ad absurdum*.

Semelhante imolação monstruosa só é possível quando a própria arte se converteu em valor supremo, no *summum bonum*. A arte como *summum bonum* nada mais significa, afinal, do que o Esteticismo vivido e pensado da maneira mais radical. Também dele há que falar.

X—ARTE AUTÓNOMA

A dialéctica da estética

A procura da pureza que origina os tipos de arte absoluta e que volta a manifestar-se em cada tipo com a procura dos elementos puros, revela-se também num plano superior. Também a arte, como tal, aspira a converter-se em arte unicamente pura. É este um fenómeno de significado verdadeiramente transcendente e ao qual não tem sido prestada a devida atenção. A arte quebra a sua união com a ordem-ser e a ordem-valor, quer «fazer» arte, eliminando todos os pontos de vista éticos e religiosos. Quer ser

arte autónoma. É abstracta a arte que prescinde de tudo o que não é arte (WEIDLÉ).

Mas esta arte autónoma não é outra coisa senão o Esteticismo, o culto do belo em si, não o culto de uma beleza que constitui o «brilho ou resplendor do verdadeiro, do uno e do bom», mas sim o de uma beleza completamente liberta de tudo, uma beleza absoluta.

Esteta não é unicamente o homem—como admite uma opinião superficial—que se rodeia de coisas belas e de bom gosto e vive a sua vida refinadamente «em beleza». Este é o primeiro, o grau mais inferior do Esteticismo. O esteta é—compreendido mais profundamente—o homem que concebe a arte como «o puramente estético», a arte que superando todos os restantes valores se converteu em valor supremo e que se basta a si mesma.

No Esteticismo assim concebido está implícita uma notável dialéctica que, a partir de agora, determina o destino da arte que chegou a ser autónoma. Isto já notara com toda a clareza Friedrich Schlegel em 1779, partindo de uma experiência «existencial» do espírito estético, do qual manifestamente se distancia (16). Numa arte só dirigida para a estética aspira-se apenas e sempre pelo mais forte e mais estridente, já que, mesmo que o gosto esteja acostumado aos encantos antigos, muito se fala em apologia da arte de «encantos novos» e do *frisson nouveau*. Ràpidamente passará para o «picante» e *chocante*. O «picante» é o que transforma uma sensação, antes indiferente, em forma convulsiva; o *chocante* constitui um aguilhão semelhante para a fantasia. «Ambos são os precursores da morte próxima. O fim é constituído pelo débil alimento da impotência do «chocante», seja ele extravagante, asqueroso ou monstruoso; a última convulsão do gosto que morre, o fim e o aborto dialéctico do Esteticismo». A arte do século xx, especialmente a pintura, concedeu a esta frase profética uma verdade cujo especial aspecto não podia imaginar nessa altura Schlegel.

Esta profecia de Schlegel é algo mais que uma engenhosa coincidência. Quem trate de tornar seu, ainda que apenas como experiência, o dogma estético reconhecerá, evidentemente, a necessidade desta evolução e deste aborto dialéctico.

Que uma arte apenas dirigida para o estético tenha que terminar no extravagante, asqueroso ou monstruoso, é tão certo e tão evidente como uma sexualidade dirigida

(16) FRIEDRICH SCHLEGEL, *Prosaische Jugendschriften*, I, Ed. Minor, Viena, 1906.

para o «puramente» erótico termina no marquês de Sade.

A compreensão do Esteticismo, iniciada por Schlegel, explica não só certas «novidades» formais da arte moderna, como também determina os conteúdos, temas e motivos por ela preferidos, que pertencem à esfera do *picante* e do *chocante*. E que seria, sem este último, uma moderna exposição de arte? Mas, com a «triste procura das novidades», explica-se a verdadeira curiosidade da arte moderna.

Por outro lado, a ideia de Schlegel é confirmada por Wladimir Sholoviov, que viu um aborto dialéctico absolutamente semelhante. «Onde já não se acredita na trindade do bom, do belo e do verdadeiro, desde o momento em que a beleza eterna é declarada antiquada e nas suas ruínas se implanta a bandeira da nova beleza», estamos perante a bandeira do Esteticismo. «Entre a antiga e a nova beleza existe a diferença de que enquanto a primeira vivia numa estreita e natural união com o bom e o verdadeiro, a segunda não só achou superficial tal união, como também inadequada e indesejável. Mas o mais interessante é o seguinte: primeiro declara-se que a beleza se encontra livre de toda a oposição entre o bem e o mal, entre verdade e mentira; encontra-se acima do dualismo e é indiferente perante ele; mas por fim mostra-se de repente que esta liberdade e beleza, tal como a sua suposta imparcialidade divina perante ambos os lados, se transforma insensivelmente numa certa inimizade contra um lado (e precisamente contra o certo: a verdade e a bondade) e uma tendência certa e insuperável que *equipara a doença a uma arte*; com respeito ao outro (ao do mal e da mentira), inclinou-se para um certo pietismo, demonismo e satanismo e restantes *belezas novas* que, no fundo, são tão antigas como o demónio e toda a sua parentela (17).

Sem a compreensão deste aborto tão peculiar do Esteticismo não se pode absolutamente compreender um fenómeno tão notável como o Surrealismo.

O interessante como substituto do belo

Há que tomar muito a sério estas afirmações: a proclamação da autonomia da arte constitui um acontecimento das mais

(17) WLADIMIR SHOLOVIOV, *Deutsche Gesamtausgabe*, vol. VII, 1953, pág. 397.

graves consequências. Um novo ídolo surgiu: a arte como supremo valor. Sòmente agora é possível que o artista não só sirva a arte, como sacrifique a sua alma à arte da «beleza nova».

Mas a «beleza nova» é, antes de mais nada, *o interessante*. O interessante converte-se numa categoria preferida do Esteticismo. Que se trata de uma categoria problemática que se refere a valores de classe inferior demonstra-se numa acertada observação de Fedor Stepun na qual se diz que uma iluminação era interessante, mas não o era o Sol; que uma descoberta culinária era interessante, mas não o era o pão. A Natureza, a criação, o Homem como criação são para a nova estética, que os desvaloriza, muito menos interessantes que as criações da arte ou da técnica.

Isto expressa-se de uma maneira extrema numa invectiva de um dos paladinos da arte moderna, em Guillaume Apollinaire: «Bastante tempo adorámos os homens, os animais, as plantas e as estrelas: é a hora de mostrar que somos *nós* os senhores.» Eu não supunha que a vida estivesse em tão grande contradição com o artista moderno.

Onde a obra se torna interessante para o artista, é amputada pelo mundo e pelos homens. O seu «terrível isolamento»—que nenhuma propaganda nem nenhum «êxito» pode levantar—não só não procede de forma alguma das circunstâncias sociais, como tem o seu fundamento em si mesmo, no ideal da arte que se basta a si mesma. Desde o momento que a nova estética proclama a absoluta autonomia da esfera artística e se espera do artista que faça arte «pura», o artista degrada-se como produtor especializado de uma mercadoria para a qual existe muito pouca procura e para a qual também, por uma propaganda falta de escrúpulos, apenas se pode despertar interesse em limitada medida.

Tudo isto se compreenderá ainda melhor quando se esclareça o tipo do homem estético e do artista que personifica esta concepção de arte no culto da pureza: o homem «interessante» e o artista «interessante». As suas características constitutivas determinou-as com toda a clareza Kierkegaard e são: o jogo com as possibilidades, a ironia e a melancolia que constituem, ao mesmo tempo, determinações mais ou menos destacadas da arte «autónoma» ao longo de todas as suas variedades ⁽¹⁸⁾.

(18) HANS SELDMAYR, *Kierkegaard über Picasso*. Em «Wort und Wahrheit», 1950.

XI—O ARTISTA AUTÓNOMO

O jogo com as possibilidades

«A possibilidade consiste em que tudo se pode conceber e com tudo se pode jogar, sem ter que haver decisões. Possibilidade é sinónimo de *andar pelo ar*, de estar livre, de vontade infinita, de riqueza sem limites, de incessante jogo com inúmeras formas de existência. Todo o seu terrível poder demoníaco se desenvolve na luta contra o contrário, contra a realidade. O que a possibilidade promete tem que actuar mais sedutoramente que a realidade; a possibilidade encontra-se esteticamente mais elevada que a realidade, é ela que fornece a fantasia ao perigoso sustento que faz delirar, mas que nunca se esgota e permite criar no seu interior o inferno e o paraíso», e também «aquelas raras e extravagantes criaturas e monstruosidades que só a fantasia podia descobrir trabalhando na sua própria obscuridade». Para o homem «interessante», assim como para o artista «interessante», o mundo externo converte-se em motivo, em *occasio* da sua própria actividade lúdica e de produtividade. «Toda a existência se converte em mero jogo para a sua arbitrariedade poética, que nada recusa, nem a mais insignificante coisa, mas para a qual nada existe, nem mesmo o mais importante.» As suas directrizes são: «Quanto mais absurdo, melhor». Variação constitui a palavra de solução para este tipo. Significará que aquilo que uma vez se quis se continuará a querer? Não, significa o contrário, o variado e aquele que quer não é apenas discrepante mas separa-se, por si só de tal maneira que quer uma coisa e imediatamente o contrário.

«Até ao que não é necessário se estende cada vez mais o âmbito da possibilidade, porque nada se converte em realidade. No fim é como se tudo fosse possível, como se tivesse sido tragado pelo abismo... De repente mostra-se que uma coisa é possível e, a seguir, aparece uma nova possibilidade e as fantasmagorias seguem-se tão rapidamente umas às outras que acontece como se tudo fosse possível e, no último momento, o próprio indivíduo se converte numa possibilidade perante todas as possibilidades. O que falta é obedecer a uma força, curvar-se perante a necessidade que existe em si mesmo (a própria limitação).»

«Quem quer a excepção é um emigrante, mas não do tipo especial do que emigra para outra parte do mundo ou para a região

além do túmulo, mas sim para o nada». O «artista interessante» revela-se pela sua vida e pela sua arte» pois a pura intelectualidade constituía uma imensa abstracção e se esta se tivesse realizado nada mais haveria, absolutamente nada».

Ironia e melancolia

Ao jogo com as possibilidades pertence a ironia, pois «a ironia constitui o livre vacilar sobre a própria vida», «o infinito e ligeiro jogo com o nada». Subtilmente demonstra Kierkegaard como «o sujeito faz constantemente esforços contra o objectivo e, com ele, também contra a incómoda e odiada realidade». «Não se discute a cada um dos fenómenos a realidade para se libertar a si próprio ou, o que é o mesmo, para se manter a si mesmo na independência negativa de tudo». Por isto se demonstra «que a ironia convertida em arbitrária e onnipotente, assim como o gracejo, possui a autoridade para dissolver e fazer explodir». A ironia encontra-se numa profunda relação com o nada.

Por esta separação de si mesmo encontra-se o homem e o artista interessante em relação com a melancolia e o desespero, pois o interessante radica-se precisamente no «inter-esse», na atitude vacilante entre as possibilidades, por nenhuma das quais desejando decidir-se. Ironia constitui precisamente a incapacidade de querer com decisão firme aquilo que se faz. A ironia impede ao homem chegar até si mesmo: actua como se vivesse constantemente na atitude do emigrante, daquele que passeia da realidade à estética». «Toda a atitude vitalmente estética é, no fundo, desespero: todo aquele que vive esteticamente está desesperado, não importa que o saiba ou não; e semelhantes naturezas têm um terrível poder para se enganarem a si próprias» (Kierkegaard). Por muito brilhante que seja a existência estética, e ainda que sobre ela desça uma luz suave, continua a ser, no fundo e não obstante, a perdição.

O artista proteico: Picasso

A mais perfeita encarnação do homem estético tão agudamente descrito por Kierkegaard e o artista interessante do nosso tempo, é Pablo Picasso.

Picasso personifica na sua arte não só o *non plus ultra* do gosto,

mas também aquela volta dialéctica do atraente para o picante e, além disso, para o extravagante, chocante e monstruoso que Schlegel demonstrou como sendo as necessárias consequências destas premissas. Constitui Picasso, ao mesmo tempo, a mais radical personificação do *Quodlibetarius*, do *peregrinus proteus*, pois não existe qualificativo algum que melhor caracterize Picasso nem algum artista que o possa usar com mais razão do que ele. O homem «proteico», o homem que se transforma em tudo—tão depressa Deus como grão de areia—continua constituído com a sua separação, com a sua exorbitância e falta de limites, a caricatura moderna do homem «universal». Com todas estas propriedades tão brilhantes como funestas constitui Picasso uma figura exemplar do nosso tempo e da arte «moderna». Como parece insuficiente, à luz dos juízos de Kierkegaard, a apreciação de Picasso pela crítica de arte moderna que nada mais sabe dizer senão que a arte descobriu «novos encantos», com o que o degradaram ao nível de um criador de modas para senhoras! Picasso é muitíssimo mais. Constitui a figura chave do Esteticismo vivido até ao fim e que descobriu nele a sua essência mais característica (19).

(19) Cfr. com respeito a este capítulo WALTER REHM *Kierkegaard und der Verführer*, 1949. Também ROQUAIROL em *Orbis Litterarum*, tomo VIII, 1950. Fasc. 3-4, e *Experimentum medietatis*, 1947.

SEGUNDA DETERMINANTE:

AS ARTES NO ÂMBITO DA GEOMETRIA E DA CONSTRUÇÃO TÉCNICA

No primeiro e segundo decénios do século xx a procura da pureza alcançou um extremo absoluto. Cada uma das artes se converteu em «pura» até ao máximo; não existe elemento algum que não possa ser eliminado. Mas com isso surgiu uma situação completamente nova, um novo «avanço» na direcção até então mantida de uma maneira assombrosamente consequente; uma superação do extremo já não é possível. É este o momento em que a nova arte «pura», que se converteu numa arte inerte, é envolvida pelo poder de atracção de uma nova tendência. Promete esta atingir a perfeição da técnica moderna que aspira à «totalidade». Em todas as artes aparece a tendência para se conformarem com esta grande potência em que falsamente se vê uma potência «espiritual» e em se converterem em «técnica». O modelo é dado pela geometria.

I—A ARQUITECTURA NO ÂMBITO DA GEOMETRIA PURA

A Architectura é equiparada à Geometria

A architectura moderna, no seu primeiro ímpeto entre os architectos da Revolução Francesa e fins do século xviii, conseguiu chegar a ser livre das influências de outras artes. Se o fim último desta architectura «pura», puramente tectónica, tivesse sido esse, poderia ter ficado por ali. Mas já então, nos seus começos, aparecem criações que de forma alguma podem ser incluídas nesta procura de uma tectónica pura e a mais característica e reveladora entre elas é constituída pelo aparecimento de esboços em forma de esfera, como o de Ledoux para a casa de um construtor de aros (figura 7).

Seria sinónimo de renúncia a um dos seus mais característicos pontos de vista se neste projecto não se visse outra coisa senão um arbitrário jogo da fantasia, pois esta visão ilumina de uma maneira fulminante o facto de se ter dado, na Architectura, uma das mudanças mais transcendentales que até agora pôde haver, pois onde esta ideia é possível apenas como acontecimento

caprichoso, tem que equiparar-se previamente a Architectura com a Geometria.

Cubos, pirâmides, cilindros e esferas constituem, ainda que num sentido muito vago, «formas primárias» da construção. Mas a esfera constitui por si uma forma não architectónica, pois nega a sua relação tectónica com a base da Terra.

Quando estas formas architectónicas se equiparam com as fundamentais geométricas, então pode-se colocar um cilindro pela superfície curva, deixar ficar um cone sobre o vértice ou um cubo sobre um dos seus cantos. Semelhantes projectos apareceram na segunda Revolução, na revolução architectónica russa por volta de 1920.

Esta tendência não se manifesta apenas em semelhantes experiências, praticamente sem significado, mas que por isso são ainda mais reveladoras. Por toda a parte se procuram planos vacilantes; se constróiem casas—sem uma razão lógica—à base de simples projectos pilotos ou se deixam estas sustentadas por simples suportes. A transformação das paredes em superfícies de cristal—com frequência nada menos prático, positivo ou conveniente—, que tanto determina o aspecto das cidades modernas constitui apenas uma manifestação desta tendência, a possibilidade de colocar construções inteiras das formas mais arbitrárias, sem que isso se note. O arranha-céus de Le Corbusier para a sede da O. N. U. em Nova Iorque poderia ter sido colocado invertidamente ou de lado—como se fosse uma caixa—sem que, com isso, tivesse sido afectada a sua estrutura estética. Significa o fim da Architectura, e isso sabem-no muito bem os modernos.

Os precursores de ambas as revoluções manifestaram com toda a evidência o seu reconhecimento à Geometria. Em 1793 pedia Du Fourny que *L'architecture doit se régénérer para la géometrie*. E Le Corbusier dirá: *Le reveil brutal en nous parce que foudroyant des joies intenses de la géometrie* ou, mais claramente: «o homem inclina-se livremente para a geometria pura». Com a geometria ficará confirmado o seu «espírito vacilante», a libertação da terra. O architecto e escritor soviético Lissitzky pedia: «A superação das bases; a sujeição à terra continua ainda e pede insistentemente a superação da força da gravidade, pede corpos vacilantes, uma architectura físico-dinâmica». Isto não deve ser compreendido a partir do exemplo das máquinas voadoras mas sim deduzido «por si só» desde o momento em que a architectura se equipara com a geometria.

II—A ARQUITECTURA NO ÂMBITO DA CONSTRUÇÃO TECTÓNICA

É facilmente compreensível que a procura da «pureza» tente uma satisfação na «geometria pura», desconhecendo com isso que a pureza do que é geométrico não constitui qualquer pureza artística. Mediante este *quid pro quo* converte-se a construção geométrica na precursora da construção técnico-construtiva, que nasce de um espírito similar.

A arquitectura do século xx impôs um material que até então não tinha desempenhado qualquer papel na construção, ou apenas um papel bastante secundário: o ferro e o cristal. Chegou até encontrar um material completamente novo e combinações do mesmo que, tecnologicamente, fez época na nova construção: o cimento e o cimento armado. Todos conhecem a qualidade amorfa da sua estrutura; toda esta matéria se trabalha a base de mistura (cristal, ferro aço e cimento). No que respeita a isto, a arquitectura moderna significa uma época que é peculiar na história universal da construção. Por muito importante que seja esta mudança revolucionária do material de construção, não pode deduzir por si a essência da construção técnica moderna. Os fenómenos artísticos nunca podem ser determinados pelas matérias que os compõem.

O tópico do «cimento como criador» é absolutamente enganoso: proporciona ao arquitecto novos meios, mas não lhe tira a decisão artística. «Não há que fugir de forma alguma à responsabilidade humana» (PETER MEYER) (1).

Os novos materiais tornam possíveis novos processos de construção, dos quais há que destacar dois que se referem ao cimento armado.

Um ergue o esqueleto da construção como uma obra básica, à base de elementos verticais e horizontais de cimento armado; os espaços entre eles são cobertos, conforme as necessidades, por paredes de outro material, especialmente com cristal. Na reconstrução das cidades destruídas da Europa pode-se ver por toda a parte este processo, nos mais variados graus. Um primeiro exemplo, muito puro, era dado pela garagem de Auguste Perret na Rua Ponthieu, de Paris, em 1905.

Este processo indica, como com toda a razão o demonstrou Alwin Seifert, semelhança com o da construção de caixilho à base

(1) PETER MEYER, *Europäische Kunstgeschichte*, 1948, vol. II, pág. 331.

de pedra e cristal que já tinha sido desenvolvido na construção inglesa e holandesa do século xvi.

Mais original é a maneira de construir da segunda Revolução, que já pôs como *condição* o cimento armado. Trata-se do primeiro e único material de construção que, ao mesmo tempo, mantém firme as forças de pressão, de atracção e de distorção. Existe agora, pela primeira vez, a possibilidade de cobrir grandes aberturas de espaço com tectos razos de uma única peça. Nesta possibilidade se baseia o elemento de construção que estamos acostumados a ver, na sua forma mais pura, nas estações de serviço e nas de caminho de ferro, onde um tecto leve e horizontal, à base de cimento armado, é sustentado por uns débeis suportes, como se fosse um guarda-chuva aberto. Esta forma de construir seria irrealizável com outro material. Com este elemento podem construir-se não só construções de plataforma, mas também construções elevadas, de todos os tipos e tamanhos: casas e arranha-céus. A ele pertence, e só por ele é possível, o chamado arranha-céus que já não tem qualquer relação com a figura humana. Já em 1904 tinha aparecido esta ideia nos projectos de Tony Garnier.

Também aqui se destaca a procura de novos elementos: em vez da parede herdada que ao mesmo tempo realiza duas funções — fechar e suportar —, aparece a decomposição de elementos, uns que suportam unicamente e outros que apenas fecham. Assim como a construção de caixilho, também esta faz distinção entre os elementos que fecham e os que suportam, mas com a diferença que fechar e suportar constituem nela uma unidade homogénea.

Portanto, o que determina este propósito é a procura de elementos construtivos «puros» e não apenas a matéria.

A máquina determina a forma architectónica

O modelo da construção técnica é decisivo para a «nova construção».

São modelos, em primeiro lugar, os *produtos* da técnica: «A máquina, com a sua poderosa mecânica, converteu-se agora até em símbolo e modelo». Entre a construção de barcos, aviões, etc., e a de edifícios de todos os géneros não se reconhece já nenhuma diferença fundamental. Destas criações tira a «nova construção» formas e motivos. Nota-se na casa firme tudo o que é mecânicamente móvel: os pequenos poços de ascensores, a disposição quase laboratorial de cozinhas e casas de banho. As paredes

podem mudar de lugar—mesmo as exteriores—e portas e janelas podem ser manejadas automaticamente, *Mechanization takes command* (GIEDION). O material das máquinas: aço, níquel, cromo e correias muda-se com verdadeiro entusiasmo para objectos que, até agora, sempre tinham sido de madeira. As casas metálicas espalham-se. Em casos extremos, edifícios completos têm um aspecto semelhante a máquinas gigantescas. O projecto de Leonidov para um monumento a Lenine, com um auditório em forma de esfera e erguido no ar, que mostra um cone colocado inversamente com suportes de metal, poder-se-ia tomar, se não se conhecesse o seu objectivo, por uma moderna emissora de rádio, por uma central atómica ou algo no género. Também o projecto de Tatlin para um monumento à Terceira Internacional se parece com um *Scenic railway* no interior do qual giram entre si armaduras de cristal.

Esta tendência é perfeitamente conhecida pelo criador destes produtos. Cristaliza-se em expressões como «central» (para um edifício de clube), «máquina de viver» (para uma casa) e «máquina para sentar» (para a cadeira) e encontra a sua mais destacada expressão nas proclamações de um Le Corbusier: «A máquina, fenómeno moderno, produz no mundo uma *reforma* do espírito. Temos que reconhecer que, desde há séculos, somos a primeira geração que vê a máquina. A máquina fornece-nos discos, esferas, cilindros de aço polido, de um aço cortado com uma precisão... que nunca a Natureza nos apresentou (!). A máquina é *geometria*. A máquina constitui a nossa grande criação e encanta-nos. O homem que cria a máquina *age como um deus, em perfeição*» (2).

Modelo num profundo sentido, é o *espírito* da construção técnica. Nele se baseia o chamado «funcionalismo». «Os edifícios e utensílios devem relacionar-se tão directamente a um objectivo completamente determinado *como uma parte da máquina à sua especial função*, evitando-se todos os aditamentos que não sejam absolutamente necessários». «As formas de edifícios, móveis e utensílios devem ser deduzidos *automaticamente* do devido conhecimento de todos os factores objectivos e de material que tomam parte na sua construção sem se associarem a uma solução estética, assim como o resultado na máquina de calcular se deduz automaticamente da pulsação das suas teclas. Exigem-se objectos *abertos*, formal e coloristicamente faltos de acentuação, tal como espaços e constru-

(2) HANS SELDMAYR, *Verlust de Mitte*, 1948, págs. 53-55.

ções, que pelo uso e no uso adquiram sentido e que por si só não são obras artísticas completas».

«Naturalmente que o Funcionalismo só tem presente objectos materiais; o subjectivo sentimental e os requisitos de tradição e cultura que não se podem reduzir a simples fórmulas são considerados como sentimentalismos românticos e, por isso, como não justificados de existir». O Funcionalismo «conduz a uma análise exacta das necessidades materiais da vivenda, dos problemas de tráfego, etc., em resumo, a tudo o que possa ser calculado à base das constantes de gastos e material e que podem ser representadas em gráficos. A relação do edifício com o completamente humano ficou de parte».

A obra que mais se adapta ao espírito funcional é constituída pela «casa da máquina». Em garagens, fábricas, estações de caminho de ferro, oficinas e aeroportos é onde se nota com mais pureza. Já o tinha profetizado Octave Mirbeau em 1889: «Não é nos estúdios do pintor ou do escultor que se prepara a revolução, mas sim nas fábricas». Realiza-se uma equiparação de outras funções elevadas com a mais baixa, a casa da máquina. Levado por um novo entusiasmo pela geometria, pela máquina e pela construção técnica, por um fanatismo da «exactidão» e da «pureza», o homem deixa que esta crença determine o carácter de toda a arquitectura pela casa do seu ídolo, a máquina.

Esta equiparação só em poucos casos é motivada objectivamente: na maior parte deles constitui unicamente a expressão de um Romantismo no âmbito da máquina. O carácter quase religioso do Materialismo torna evidente que as suas formas aparentes têm que ser julgadas moralmente: o ornato é classificado como *mentira* e *mascarada*, a forma técnica como o *verdadeiro* e o *decente*.

O elemento irracional da «nova construção»

Há que agradecer a Peter Meyer (3) ter demonstrado como este aparente racionalismo «de aço» se aproximou de novo, pela porta das traseiras podemos dizer, de um elemento absolutamente irracional. «Formas técnicas de uma ordem superior são esteticamente ininteligíveis». Só o especialista, à base do seu estudo, compreende a relação entre forma e função, que para o leigo é incom-

(3) PETER MEYER, *Europäische Kunstgeschichte*, vol. II, pág. 333.

preensível. O emprego de meios cujo funcionamento não se compreende mas em que apenas se acredita, é magia. A responsabilidade atira-se para o especialista; ele é o iniciado nos segredos, o *chaman*, o *fuhrer*. A consciência da personalidade do leigo desaparece perante as formas técnicas, toma-as como uma maravilha... e precisamente esta actuação passiva perante um ambiente anónimo e autoritário significa retrocesso. Com ela, o mundo técnico empreendeu o caminho para o «quase-religioso», caindo precisamente na «magia».

Isto torna-se evidente na marcada tendência pelo técnico-misterioso. A ela pertence também o interesse por formas vacilantes e deslizantes. Um exemplo: nas modernas formas de construção aparecem elementos construtivos que, pelo seu aspecto e função, lembram de certa maneira as colunas. Mas estas pseudo-colunas não têm base nem capitel; poderiam ser colocadas invertidamente sem que isso alterasse a construção. Nada mais parecem do que um pedaço cortado de tubo de ferro. Estes suportes cilíndricos «sem parte de cima nem parte de baixo parecem que, deslizando, se perdem no tecto, pois a sua fixação na cobertura não está esteticamente bem esclarecida, nem tão-pouco está determinada a sua altura estética, parecendo que a cobertura oscila» (4).

«Por prazer estético no técnico-moderno, procura-se aqui a impressão de magia, do irracional sem necessidade técnica». Esta tendência para o vacilante, encontrámo-la já em todas as manifestações da arte e, de uma maneira mais marcada, na música «atonal» sem base.

A última razão deste fenómeno radica-se em que o espírito geométrico, de onde procede ou deriva a construção técnica, é, no sentido mais profundo, algo vacilante e sem base. Constitui o espírito «que faz voar o corpo por cima da terra e tudo o que quer *criar* conceitos, com o que, em princípio, os destrói» (ARNDT).

O construtor como reformador da vida

O arquitecto que se transformou em construtor quer ser qualquer coisa mais do que um simples construtor de edifícios. Converte-se em utópico reformador da vida e isto já se tinha tornado

(4) PETER MEYER, *Europäische Kunstgeschichte*, vol. II, pág. 333.

evidente na primeira Revolução, quando Ledoux projectou a primeira cidade industrial de Chaux, com a casa do director no ponto central. O seu objectivo último é construir a «cidade nova», a cidade do mundo técnico, construir como se uma Jerusalém celeste se tivesse transformado em terrena: «Uma metrópole contra a natureza, uma metrópole em que a tirania da natureza (!) tivesse sido superada por uma harmonia concebida apenas pelo homem» ⁽⁵⁾.

III—A ESCULTURA NO ÂMBITO DA CONSTRUÇÃO TÉCNICA

Num primeiro grau chegara a escultura, no seu desejo de «pureza», à configuração de corpos abstractos, que nada mais representam do que eles mesmos e carecem de significado. Mas agora aparece também no âmbito da construção técnica e inclina-se para o modelo da máquina.

Mas a escultura constitui algo mais peculiar que a «nova construção» que podia pretextar, pelo menos, elementos objectivos materiais. Aqui se demonstra o poder de atracção do vacilante campo da construção técnica.

Aparecem agora criações que nada possuem da antiga escultura. Aproximam-se externamente, mais ou menos, do modelo de cristal ou dos corpos de demonstração, tão cheios de curvas, das equações matemáticas de grau superior ou, mais precisamente, a máquinas sem objectivo. De fios de metal se formam, no espaço tridimensional, figuras gráficas de marcado carácter técnico.

Sacrificam os planos fechados a favor dos abertos, a favor de planos em forma de invólucro (figura 12). E, tal como as máquinas, adoptam o elemento de uma mobilidade real das suas partes componentes, como acontece no *mobile* de um Calder e nos seus predecessores (Boccioni, Duchamp, Tatlin) e sucessores.

A escultura como máquina estética

Estes objectos já não pretendem ser arte no antigo sentido. O *mobile* de um Calder não quer ser outra coisa senão um elegante, engenhoso e encantador jogo do intellecto com linhas, superfícies

(5) WERNER. HAFTMANN, *Malerei im 20. Jahrhundert*, pág. 273.

e movimentos vacilantes. Não se aplicam ao homem completo, antes constituem unicamente máquinas para a satisfação de puras necessidades estético-intelectuais e, como tais, frequentemente sem um elevado atractivo. Como se pode observar, com frequência se adaptam perfeitamente àquelas construções «absolutas» em que o carácter estético de distração predomina sobre o técnico-objectivo, isto é, não no espaço de uma fábrica moderna, cujo sentido prático não lhes deixa «lugar para jogo», mas naquelas vivendas modernas de luxo que têm sempre qualquer coisa de sala de exposição. É curioso notar que os *mobiles* de Calder, como os dos seus imitadores, tenham sido expostos nas montras de lojas modernas, onde encontram o seu ambiente adequado e constituem um género de arte tecnoide. Neles se tornou evidente pelo menos uma tendência da construção estético-técnica: a pretensão metafísica que, com tanta frequência como falta de fundamento, pretendem análogos produtos da pintura moderna.

IV—A PINTURA NO ÂMBITO DA CONSTRUÇÃO

Já o Cubismo, tendo ainda objectivo e significado, se encontrava essencialmente determinado pela geometria. Não é hoje necessário esclarecer esse ponto.

Até aos anos vinte avança ainda mais a equiparação ao meio geométrico e técnico-construtivo e supprime-se a composição do quadro à base de formas elementares geométricas. Que Piet Mondrian, na procura de elementos «puros» da *pintura*, tenha chegado ao elemento geométrico rectangular com linhas que se cruzam, revela com que força o espírito geométrico invadiu um campo estranho. «Atrás dele encontra-se uma nova figura de artista que está próxima do matemático-teórico e que cria, à base de relações numéricas e modelos fundamentais geométricos, a ordem formal em que se baseia a harmonia. Estes quadros fabricados de forma severamente geométrica... têm alguma coisa de ícones, as transparentes filigranas de números de um espírito inteligente que contempla» (6). Mas a construção técnica também é simbólica num sentido mais directo. Para não citar mais que um exemplo, existem «quadros» de Leger que «têm o encanto de uma pausa azul técnica, sem que as linhas e círculos brancos

(6) WERNER HAFTMANN, *Malerei im 20. Jahrhundert*, pág. 457.

representem na realidade uma circunstância técnica. Também aqui a pura sensação óptica se afasta do seu primitivo fundamento» (7).

A «pintura» que usa os meios da grafia técnica, converte-se em válvula de escape de «sentimentos» estéticos.

«Construção» e «montagem»

Actualmente, toda uma directriz da pintura moderna não só se chama «Construtivismo», como a rivalidade com o espírito da construção técnica continua a transcender muitas outras directrizes da mesma pintura. Com muita frequência possuem os quadros deste género títulos como o de «construção» e outros parecidos, em que a própria palavra têm uma fascinação mágica. Para muitos pintores «construir» um quadro constitui o fim supremo; o estúdio de um pintor passa a ser laboratório e pintar é sinónimo de experimentar e fabricar.

Do mesmo meio surge a palavra «montagem» no seu autêntico sentido etimológico. Montar «peças», ou melhor, organizá-las, converte-se num processo que tem agora um «novo encanto».

Não só se vão buscar formas ao ambiente do técnico e, tirando-lhes toda a relação com meios vitais fora do estético são transformadas em portadoras de encantos «puramente» estéticos, como também amplos sectores da pintura moderna trocam voluntariamente o seu espírito pelo do mundo técnico, que se encontra muito abaixo do criador de arte.

Se os «mobiles» de Calder têm uma afinidade electiva com o meio dos produtos da arte moderna, os artefactos da pintura moderna, neste ponto, encontram-se frequentemente em relação com a esfera do anúncio moderno, em que depressa se generalizaram os seus típicos meios e retórica e em que actuam com mais eficácia que em nenhum outro lugar.

Com Piet Mondrian toma a pintura um desvio para o geral e construtivo que influe na nova arquitectura. Grande parte da nova construção deve-se agora ao contacto entre o âmbito objectivo da construção técnica e do Funcionalismo por um lado e, por outro, do âmbito estético do jogo pictórico com elementos geométricos e pseudo-técnicos, determinando esta associação de contacto o seu carácter peculiar.

(7) PETER MEYER, *Europäische Kunstgeschichte*, vol. II, pág. 341.

V—O ESPÍRITO DA GEOMETRIA E DA CONSTRUÇÃO EM OUTRAS ARTES

Já sabemos quanto esta tendência impressionou, nos anos vinte, o cenário teatral, tal como tinha acontecido com a escultura e a pintura, sendo suficiente aludir ao «ballet» triádico de Oscar Schlemmer, que cobre o corpo das bailarinas com trajos geométricos, ou ao «teatro-máquina» de um Meyerhold. Pensa-se, assim, que marionetes e autómatos anti-naturais, adquirem na cena o papel de homens e que os seus movimentos, tal como o das máquinas, poderiam estruturar o estilo de uma nova coreografia.

Também a música «absoluta», através da música do ruído, se transforma na música electrónica e em música tecnoide de montagem.

Numa «música do ruído» organizada, o futurista Russolo, em 1913, descobriu a lógica consequência da música tradicional cujas dissonâncias, no seu entender, deviam ser atribuídas precisamente aos ruídos. O dadaísta Hulsenbeck, no entanto, tornou evidente na sua «História do Dadaísmo», de 1920, a verdadeira essência desta música mecânica. Liga esta imediatamente com a destruição do ideal da humanidade que se verifica no mundo da realidade, na guerra. «A música—diz—é algo como uma matéria armónica, uma arte, uma actividade da razão—«bruitismo» (do francês *bruit*=ruído)—; é a própria vida, que não pode ser julgada como um livro e que representa uma parte da nossa personalidade, que nos emociona, nos persegue e nos causa sofrimentos» (8).

As restantes consequências são suficientemente conhecidas: na música tecnoide o princípio conduz-nos ao absurdo.

O poeta como engenheiro

Mas onde se manifesta de forma mais surpreendente a força do novo ídolo da «construção» é no facto de também actuar sobre a poesia.

Desde os princípios do século xx que se nota na poesia a ideia de substituir o criador por outra ideia e até de substituir o

(8) OTTO-ERICH SCHILLING, *Noch-«moderne Musik»? oder der Kultus der Konsequenz*. Em «Wort und Wahrheit», 1954, pág. 599.

dito adjectivo por outro ⁽⁹⁾. Um primeiro candidato para esta succção foi a palavra «Composição», cujo autêntico sentido etimológico já não é encarado. Goethe odiou esta palavra, enquanto Valéry considera «a ideia da composição a mais poética das ideias» — Mas compor não é criar. Então esta palavra, sempre anfibológica, depressa é substituída por uma susceptível de uma única determinação, pela de «construção». Assim Sartre, num livro sobre Baudelaire, glorifica a «grande liberdade do construtor» ⁽¹⁰⁾. Com efeito, criação e construção (ou composição) não se excluem mutuamente pois, desde o Neolítico, têm estado constantemente unidas e sempre o deveriam estar. Mas o que agora precisamente se pretende é afirmar a vontade de as separar, a vontade *de fazer da construção uma supercriação* que, em comparação com a antiga criação do artista, aparece como uma tímida e imperfeita obra manual.

A criação reclama todas as forças do corpo e do espírito, compreende todo o misterioso mundo interior e exterior do homem, encontra-se simultaneamente livre e preza, ordena e obedece, tem a sua servidão e, com ela, a sua grandeza humana. Pois bem, o construtor nega-se, antes de mais nada, à servidão; quer continuar a ser criador completamente livre, não dependendo de outra coisa que não seja de si próprio, ou daquilo que ele julga ser o seu próprio eu. Mas com isso liberta-se precisamente do que consistia a sua liberdade, imolando-lhe objectivos que já não são os seus e faz cálculos que só podem causar prejuízo à obra artística. A criação apenas tinha perante si o trabalho de executar, e executou. A construção propõe-se criar do nada e fracassa no seu intento. À construção falta-lhe a relação ao homem completo e a conformidade com a natureza, pois ou se considera esta como uma espécie de fábrica ou como imperfeita perante as criações dos construtores.

Na construção conta apenas o primeiro factor: o plano que se pode desenvolver num cálculo «objectivo» à base de um simples ponto de partida racional. Depois a realização segue estreitamente este plano, como se se tratasse da resolução de uma equação matemática. Por esta razão, Edgar Allan Poe, na sua *Philosophy of composition*, ao querer explicar a origem do seu poema *The raven* — coincidindo muito significativamente com Valéry — classi-

(9) Também aqui sigo WLADIMIR WEIDLÉ.

(10) J. P. SARTRE, *Baudelaire*.

ficou-se de *ingénieur littéraire*. Esta ideia passa a ser agora o ideal do construtor poético, que quer dever a sua obra unicamente à sua inteligência estética e à sua vontade, e a nada mais nem a mais ninguém.

Depois que Deus foi «abolido» como criador, deve suprimir-se também a faculdade criadora do homem, na qual inspiração e obediência, mistério e espontaneidade desempenham um papel insuportável para o homem moderno; faculdade criadora que é suprimida a favor de uma «supercriação» que unicamente se encontra no homem declarado como autónomo.

Não é apenas a arte que mudou e que continuará a mudar, nem o artista que se transformou em meio engenheiro e em meio automático, mas sim todo o trabalho humano que se transformou. Sob os nossos próprios olhos separou-se da criação e com isso imolou o elegante e o confortável, aproximando-se não só do corpo mas também da alma viva do trabalhador (W. WEDLÉ).

A revolução contra a criação artística constitui uma revolução contra a essência e o mistério do mundo humano. O poeta que desce à categoria de construtor—na sua loucura de superar o criador-artista—torna isto evidente para as restantes artes.

VI—OS DOIS POLOS DA «ARTE» CONSTRUTIVISTA

Enquanto cada uma das artes aspirava à sua suposta pureza, foram-se separando, aparentemente, os seus resultados. O facto de que, na segunda fase da Revolução, todas se submetam aos ídolos da geometria e da construção volta de novo a aproxima-las e pode criar aparentes ligações. Mas esta coordenação é paga por elevado preço, mediante a submissão a uma nova «heteronomia» muito mais severa e mais estranha que todas as anteriores, pois a arte submete-se a uma coisa que está fora de si mesma.

Dentro desta «arte» equiparada à técnica e à geometria encontram-se em pontos diametralmente opostos, por um lado, a «nova construção» objectiva e, por outro, a escultura e a pintura absolutas, assim como a música atonal e a *poésie pure*.

«Mediante a transposição da arquitectura para bases puramente objectivas de *função e construção*, *objectivo e material*, acreditou seriamente a *vanguarda* dos anos vinte, na sua separação dos estilos artísticos, ter chegado a uma plataforma do *absoluto*, inacessível

às transformações do gosto» (11). Mas se bem que a architectura se tivesse resolvido pela construção técnica, no grau da architectura «pura», como anteriormente descrevemos, continua no entanto ligada a determinados fins—ou, o que é o mesmo, ao seu objectivo—e, enquanto pertende resolvê-los «objectivamente» conserva-se ligada a uma coisa objectiva. Esta ligação permite uma objectividade peculiar, ainda que de tipo inferior, dado que os fins da nova construção pertencem, em primeiro lugar, a uma esfera de vida inferior. Nos objectivos de fábricas, oficinas, estações e aeroportos não só se tornou evidente o seu «sentido prático», como também todos esses objectivos se comportaram da maneira mais lógica, criando igualmente as suas mais convenientes criações. É precisamente nelas que o absoluto não quer ser «arte» no sentido clássico e, de facto não o é.

Pode-se perfeitamente simular uma architectura «absoluta» que se mova tão livremente como a escultura absoluta e a pintura absoluta. Aproximamo-nos de certo modo desta zona limítrofe quando o próprio cliente—animado pelo espírito da arte «absoluta»—deixa campo aberto ao livre jogo do construtor estético e está disposto a ceder-lhe a sua comodidade e a sua forma corrente de viver. Acontece isto, por exemplo, nas «casas de milionários» de Le Corbusier e outros architectos modernos, se bem que de forma limitada pois, na realidade, não podia deixar de se levar em conta nelas certos fins práticos. Outro facto ideal que permite um amplo campo, especialmente à construção autónoma, «desligada», é o da «exposição». É aqui que a moderna architectura «pura» prolifera especialmente e é igualmente aqui que surgiram as suas mais originais criações (12). É também aqui que torna a aproximar-se ao máximo do espírito da escultura e da pintura absolutas, pois é com elas que resulta maior o «jogo do subjectivo».

Pois bem, tanto a pintura como a escultura absolutas se afastam por completo do seu fim, deixando campo livre à «fantasia» subjectiva da sua criação. Mais de noventa por cento das suas criações surgem sem fim nem objectivo; são unicamente boas para exposições com a ideia de chamar a atenção sobre o *novo* e o *surpreendente*. O único resíduo terrenal que ainda possuem é que, «desgraçadamente», os seus produtos têm, no entanto, que ser vendáveis.

(11) PETER MEYER, *Europäische Kunstgeschichte*, vol. II, pág. 330.

(12) Cfr. HANS SELDMAYR, *Die Kugel als Gebäude oder das Bodenlose*. Em *Das Werk des Künstlers*, 1939, págs. 278 e segs.

TERCEIRA DETERMINANTE:

O ABSURDO COMO RECURSO DA LIBERDADE (O SURREALISMO)

I—A PINTURA SURREALISTA

Existe uma escola de pintura moderna que, mesmo há primeira vista, nada tem que ver com as possibilidades da arte «pura» e apenas superficialmente alguma coisa com as possibilidades da arte técnico-estética. Apresenta os seus objectos, por muito absurdos que sejam, perfeitamente reconhecíveis, com uma exactidão quase dolorosa, com corporalidade perceptível e com uma perspectiva que impressiona. A sua realização—a pincelada bem matizada—é magistralmente concebida e exacta. Diferencia-se de toda a arte antiga no facto do seu verdadeiro tema ser simplesmente constituído pelo absurdo. Ainda que este tenha constituído também o tema de quadros antigos—por exemplo, no anti-natural, desordenado e absurdo dos quadros do inferno de um Hieronymus Bosch ou nos jogos burlescos de um Arcimboldi, que compõe rostos humanos à base de frutas, legumes e conchas—, distingue-se esta arte moderna do absurdo, chamada Surrealismo, pela citada carecterística.

O Surrealismo, tomado como arte, é premeditadamente «impuro». É impuro no sentido formal, pois não lhe interessa absolutamente nada renunciar à plástica e arquitectura do quadro, ainda que sejam fantásticamente formais, a favor de uma *peinture pure*. E «impuros» também no sentido figurado, pelo menos no Surrealismo primitivo, do qual unicamente falamos, são-no igualmente os seus objectivos nos quais se misturam, com uma impudícia sem limites, todas as esferas da existência, constituindo a quimera a sua norma. Só a espíritos débeis pode acontecer não compreenderem idealisticamente o nome do Surrealismo—ainda que os pré-condutores do mesmo o tenham expressamente recusado—para se compararem com os espíritos que «como crianças perante aquilo que temem, ou seja, o terrível no homem ou na natureza, ou perante o que não lhes agrada, fecham os olhos e tapam os ouvidos» (FRANZ VON BAADER).

Os surrealistas não queriam em princípio produzir qualquer arte. Interessa-lhes a revolução absoluta, a revolução permanente,

o caos. O acto surrealista mais simples—diz-se no *Segundo manifesto do Surrealismo*—«consiste em sair para a rua com um revólver e disparar ao acaso sobre a multidão». «Há que acabar com a beleza, com a honrada arte, último resultado da lógica (!)». «Ao diabo com a lógica!» «A arte é uma estupidez» (1).

O princípio gerador do Surrealismo

Também no Surrealismo, para na realidade o compreendermos, não podemos basear-nos apenas na sua ideologia, mas temos igualmente que nos basear na sua prática. Da mesma forma que para a arte «absoluta», pode-se estabelecer para ele um princípio gerador que permite descobrir ou fazer obras surrealistas—melhores ou piores—, mas sempre obras surrealistas. Um protagonista do Surrealismo, Salvador Dali, deixou perfeitamente esclarecido este princípio, com uma fórmula que se apresenta como um *slogan* científico: o Surrealismo (pictórico) «constitui a fotografia instantânea e a cores da irracionalidade concreta», o que, dito menos «cientificamente», significa: a fotografia a cores de um mundo caótico, literalmente «transtornado».

A respeito da aplicação prática de este princípio, posso dizer que, no verão de 1924, eu mesmo vi num dos típicos parques populares da Rússia o seguinte quadro surrealista:

Num fundo de céu azul de aço, erguia-se uma daquelas antigas esculturas fabricadas em série com um material pobre revestido de gesso que conhecerá todo aquele que já alguma vez viu semelhantes parques populares. Da extremidade do braço partido saía uma ramificação de arames, como se fosse um tecido vascular que se abria para o azul sem nuvens do céu. No pedestal da estátua um soldado tinha deixado a roda desmontada de um automóvel e atado à sua volta um lenço vermelho. Entre as pernas da figura e sobre o pedestal encontrava-se o almoço: três ovos cozidos. O vigoroso sol do meio-dia dava ao conjunto uma imagem de realidade truncada e incoerente. Uma fotografia a cores teria produzido, na fracção de um segundo, uma evidente obra de Surrealismo, talvez não uma obra-prima, mas uma obra de mais vigor criador que as dezenas ou centenas que se vêem nas exposições como pintura surrealista.

(1) HANS SELDMAYR, *Über Sous=und Surrealismus oder Breton und Plotin*. Em «Wort und Wahrheit», Fevereiro 1948.

O que o artista tinha criado com esta «Com-posição» era a guerra total, reunindo num reduzido espaço, de forma casual e truncada, o incoerente, deslocando e transtornando as coisas. O instrumento da arte teria sido uma máquina fotográfica a cores, *exacta*, eu era apenas o meio de descoberta na realidade deste motivo não pintado; o mesmo faziam os nossos pais e avós que, quando descobriam na Natureza «um motivo pictórico», antes de o passarem para a tela, o fixavam com uma máquina fotográfica *imprecisa*. Exactly da mesma maneira, os surrealistas, na sua agitação de velhos trapos, no caos da «queda» total, afastaram-se da sua primitiva determinação para se lançarem em loucas «associações», descobrindo nelas a sua capa para a liberdade. O que aqui descrevi não é outra coisa senão «a beleza do encontro casual de uma máquina de costura com um guarda-chuva, numa mesa de operações» de que tanto falou Lautréamont, um dos pais do Surrealismo. Pois bem, este encontro pode ser consequência de uma desordem; por exemplo, durante a mudança de um médico, mas nunca acontecer na realidade, necessitando unicamente de ser «fotografado» — com a máquina ou o pincel — para produzir uma obra surrealista. Com efeito, basta tirar uma coisa do seu ambiente natural como, por exemplo, um mictório que Duchamp denominou *Fontaine* e que expôs numa exposição, para demonstrar a «coisa mágica» surrealista e o princípio do mesmo, ou seja, a loucura «premeditada».

Exactly como no mundo externo, pode-se encontrar o «concreto irracional» no próprio eu interno e até muito melhor, pois a Natureza e o mundo das máquinas impõem certos limites à combinação. Neste ponto actua fortemente o sonho e muito mais ainda a loucura; também esta aliena o mundo, o interno e o externo, produzindo a *dépaysage*. Como método para chegar a um estado próximo ao da loucura aconselham os surrealistas um processo a que chamam *cretinização*, pois a mobilização da loucura carece em absoluto de método. Quem tenha compreendido perfeitamente a receita pode produzir obras surrealistas em série e facilmente, com mais ou menos «espírito». Com razão diz Dali: «Aquele que não pode imaginar um cavalo galopando num tomate, é um idiota».

Para a factura pictórico-fotográfica é decisivo que as coisas que surgem das fábricas do caos apresentem aquela plástica atraente e palpável que constitui a garantia de serem tão «efectivas» como as coisas mais reais do mundo normal e perceptível. Daí

vem igualmente a forma de pintar com insinuação, pois só assim se aproximará daquele ponto espiritual «em que o real e o imaginário deixarão de ser apercebidos contraditóriamente». Esta é a fórmula para a «sistematização da confusão» pedida pelos surrealistas.

Encontram-se às vezes explicadas as produções do Surrealismo mediante uma criação à base do inconsciente. Mas isto não explica de forma alguma os temas preferidos pelos surrealistas. Recorrer ao inconsciente não leva àquele caos que tipicamente se apresenta no Surrealismo. O império do inconsciente, tal como o do consciente, é, em si, um império desunido de imagens, «pois é o império comum figurativo dos poderes bons e maus do espírito» (KARL RAHNER), da luz e das trevas, da ordem e da confusão. E também existe o caótico e demoníaco numa consciência clara. «Qual das duas figurações será a eficaz, isso depende do que o espírito pessoal desperto considere como a sua *eleita*». O princípio de produzir o inconscientemente presente na sua totalidade tinha que deixar aparecer esta duas zonas de uma extraordinária confusão, pois nem sempre se encontram os rostos dos santos completamente livres do demoníaco. Não pode haver dúvidas sobre *quais* são os quadros eleitos pelos surrealistas. Optaram pelo caos e pelo reino das trevas, pelo «sangue, a putrefacção e os excrementos», confessando-o publicamente: *nous vivons avec le monstre*. Por esta razão o seu mundo do paradoxal e da degradação humana, da decadência e da destruição, do ruído e da surdez, da falta de luz e do frio. O seu caos não é nenhum caos gerador, mas sim um caos que apodrece, não apenas frio mas sim gelado; não é um caos natural, mas antinatural; aquele caos da «ruína total» que Goethe descreve na quarta época do seu espírito, «a partir do qual nem o próprio Deus se permitiria construir um mundo digno de tal nome».

O automatismo

Que a representação de um mundo semelhante pode adoptar ainda a forma de uma arte superior é suficientemente demonstrado no exemplo dos quadros do inferno de Bosch. E que outra produz a pintura surrealista senão detalhes de um inferno universal?

O inconveniente baseia-se noutra coisa. Enquanto o Surrealismo se mantém fiel ao seu primitivo programa, constitui mera

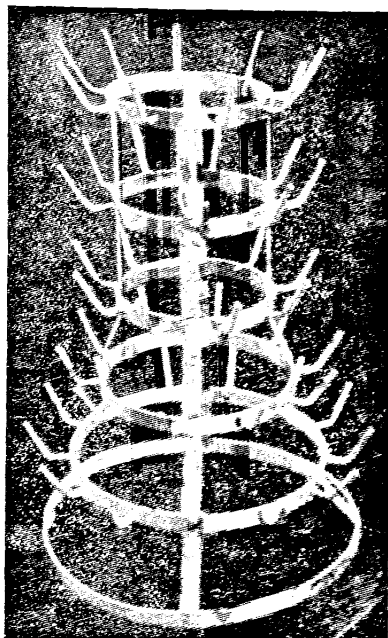


FIG. 1

Marcel Duchamp, «Ready made»,
1914 (Secador de Garrafas)

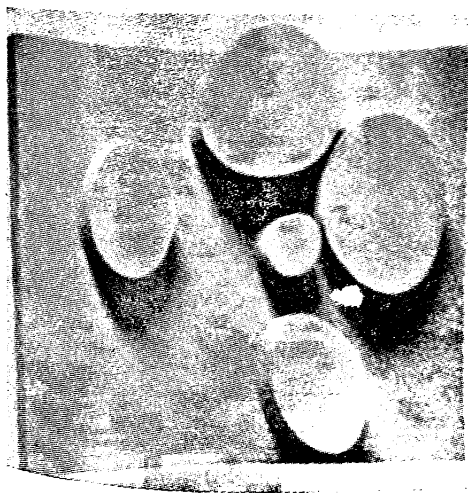


FIG. 2

Hans Arp, Arranjo de
objectos segundo a lei
do acaso

A PROCURA DA «PUREZA» NA ARTE

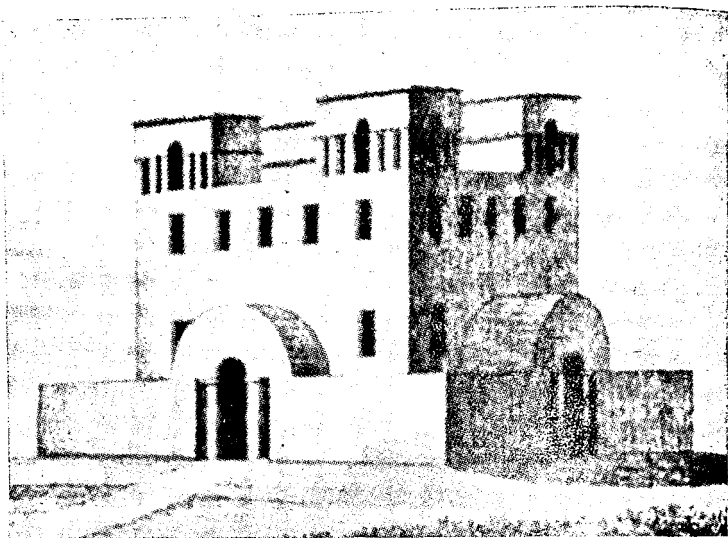


FIG. 3. Em cima: *C. N. Ledoux, Casa do escritor, entre 1775-80.*
FIG. 4. Em baixo: *Constantin Brancusi, O recém-nascido, 1915*

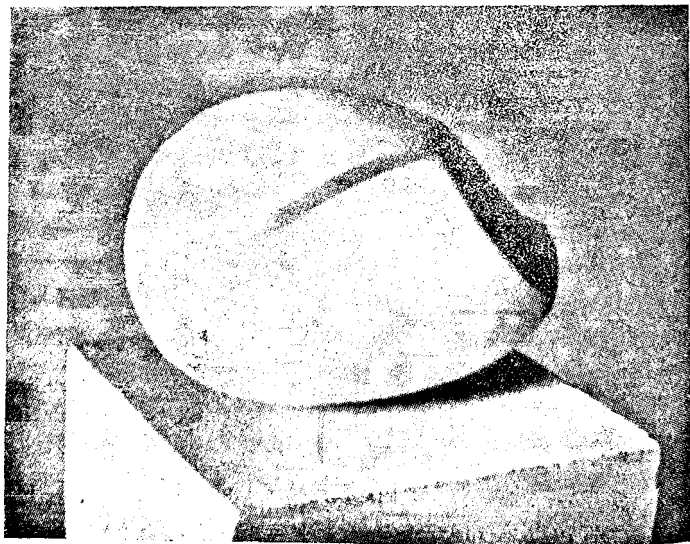




FIG. 5. *Wassily Kandinsky, Improvisação 35*

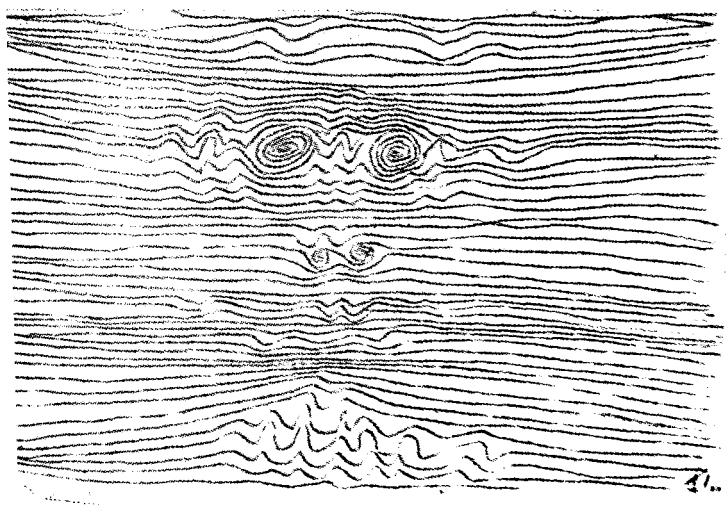


FIG. 6. *Paul Klee, Jogo na água, 1935*

A ATRACÇÃO DA GEOMETRIA PURA

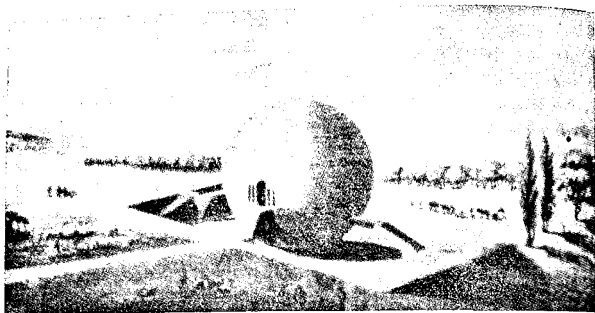


FIG. 7

C. N. Ledoux, Casa do guarda florestal em Maupertuis, entre 1775-80

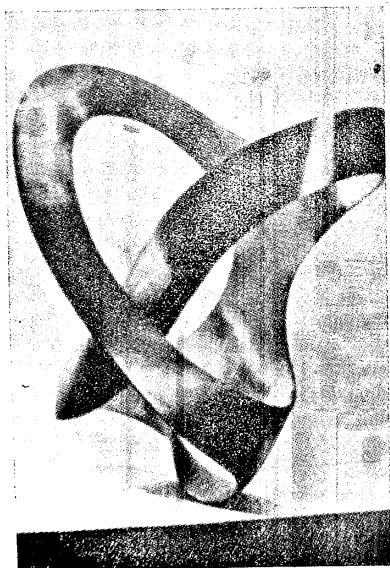


FIG. 8

Max Bill, Unidade tripartida, cromo-níquel-aço 1947-48

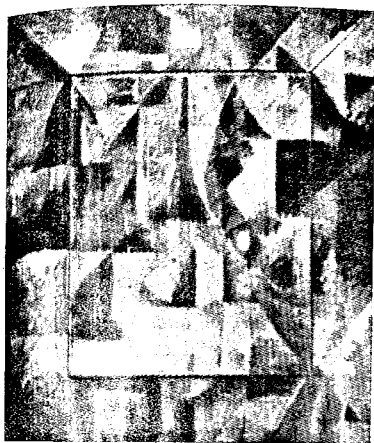


FIG. 9
*Robert Delaunay, «Les
fenêtres simultanées»,
1911*

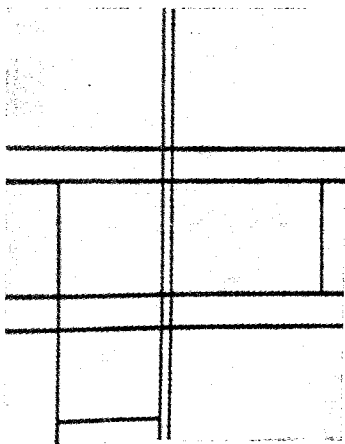


FIG. 10
*Piet Mondrian, Composi-
ção, 1934*

A ATRACÇÃO DA TÉCNICA

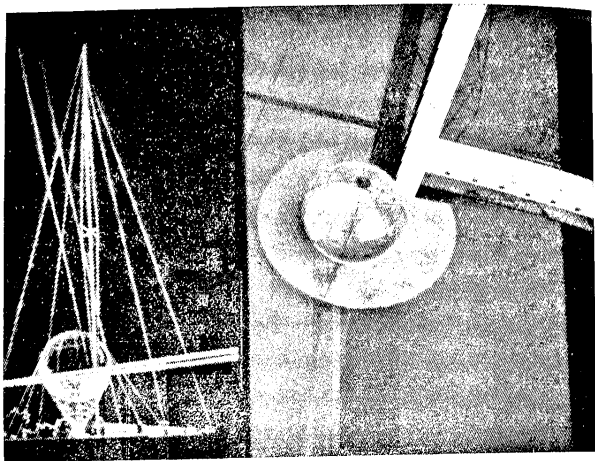


FIG. 11

J. Leonidov, Instituto Lenin, 1920

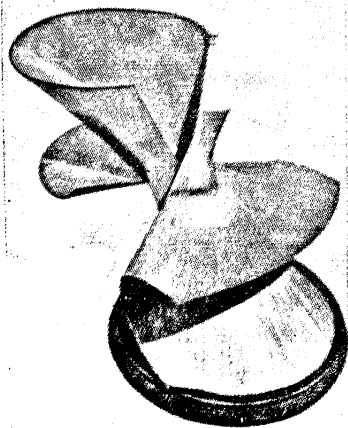


FIG. 12

Antoine Pevsner, Desenvolvimento de uma coluna (Latão e bronze oxidado), 1942

A ATRACÇÃO DA TÉCNICA

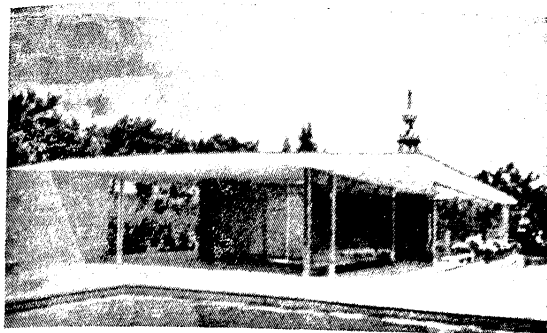


FIG. 13

*Ludwig Mies van der Rohe,
Pavilhão Barcelona, 1935*



FIG. 14

*Alexander Archipenko, Figura
de Médrano, 1915*



FIG. 15

Salvador Dalí, «Cannibalisme de l'automne», 1936

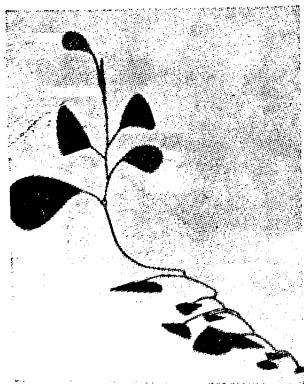


FIG. 16

Alexander Calder, «No bosque está-se melhor» (Mobile, aço)

reprodução de material em bruto. «Surrealismo é sinónimo de Automatismo puramente físico por meio do qual se propõe, pela palavra, por escrito ou por qualquer outra forma (quadros, por exemplo), exprimir o verdadeiro processo do pensamento». «Uma ordem do pensamento sem qualquer controle exercido pela razão e que se encontre fora de todo o preconceito estético ou moral». O processo dos surrealistas ao compor os seus produtos é sempre anti-artístico, mediante o *Automatismo*. Segundo a sua doutrina, não existem *aptidões* especiais e todos foram escolhidos. Cada um pode produzir surrealisticamente enquanto não queira ser outra coisa mais que máquina registadora da voz interna, um «papagaio», como chega a afirmar a própria teoria surrealista. Para fazer falar esta voz interior não é necessária, como nos abandonos místicos, uma purificação estética, uma kenosis religiosa (do «silêncio»), pois ela fala tão ininterruptamente como a rádio. Mas ao considerar-se, com razão, banal e anti-artístico copiar um detalhe da vida ordinária visível, não é menos banal «reproduzir» simplesmente sonhos e acontecimentos automáticos; mas também não é menos banal «referir» no quadro o irracional descoberto na realidade. O inesperado de semelhantes objectos pode enganar durante algum tempo no que respeita à banalidade destes produtos. Mas também houve uma época em que a simples cópia do que se via quotidianamente era considerada escandalosa e sensacional.

Portanto, o Surrealismo, tanto por lei de nascimento como pelas suas próprias aspirações, não é arte e apenas pode produzir arte indo contra as suas próprias bases, encontrando-se na mesma situação de beco sem saída da arte «pura».

A loucura premeditada

As origens do irracionalismo surrealista são absolutamente racionais, pois não procede de uma loucura efectiva, mas de uma loucura premeditada, intencionada. Por outro lado, a simples intenção de representar o irracionalismo do inconsciente em estado «puro» constitui um acto de um extremo racionalismo. O Surrealismo convertido em princípio abstracto constitui, como reconheceu com toda a razão Weidlé, o reverso dos erros racionalistas.

Se no extremo racionalista da arte moderna o artista se con-

verteu em construtor, no polo oposto irracional passa a ser um autómato.

Como reacção contra a ditadura do racionalismo no mundo técnico, o Surrealismo chega a ser até humanamente compreensível nos seus excessos. A sua divisa poderia ser a de *flectere si nequos superos Acheronta movebo*, divisa que, não por acaso, se encontra em um dos primeiros escritos de Sigmund Freud, de cuja sucessão espiritual surgiram os chefes dos primeiros surrealistas, Breton e Aragon.

II—ESCULTURA E CONSTRUÇÃO SURREALISTAS

A escultura e a architectura adaptam-se mal como meios de expressão para o Surrealismo, simplesmente porque a realização da obra dura demasiado tempo e a imediata transposição da «visão automática» tropeça com dificuldades. Mas como a função do Surrealismo se radica essencialmente na descoberta de uma coisa transtornada, é correcto considerar os chamados *ready mades* e *objects trouvés* de Duchamp como escultura surrealista, escultura que não foi precisamente realizada, mas sim encontrada. Do ponto de vista puramente cronológico chegam a constituir as suas primeiras manifestações. Já no ano de 1914 procedeu Duchamp de acordo com a seguinte receita: «De coisas correntes e abandonadas em qualquer lugar, tira-se uma coisa *escolhida*—um secador de garrafas, por exemplo—, monta-se sobre um pedestal e coloca-se depois no ambiente mais estranho possível; mais tarde esta coisa *ironiza-se*, visto que mediante uma assinatura é declarada como naturalizada no mundo da arte» (2). Assim concebido, semelhante objecto apenas torna evidente a última consequência de um Nihilismo romântico que se sente chamado a pôr em cima o que está em baixo e a realizar a transmutação de todos os valores, precisamente como a «revolução permanente».

Ao mesmo círculo pertencem, ainda que na maior parte dos casos não se conte com eles, aqueles trabalhos como os de Picasso, «construções em relevo de material de desperdícios». Schwitters, «numa espécie de obsessão forçada» que devia corresponder à *crítimização* surrealista, reuniu todas as coisas que se encontravam à sua volta—agulhas, cabelos, bilhetes de viagem, etc.—e enquadrou-as em «composições» (3).

(2) WERNER HAFTMANN, *Malerei im 20. Jahrhundert*, pág. 251.

(3) WERNER HAFTMANN, *loc. cit.* pág. 254.

O mesmo Schwitters «queria construir de coisas e para as coisas—expressão de eufemismo, pois novamente se trata de desperdícios—*uma catedral* e para esse fim passou toda a sua vida». A sua casa estava tão cheia de *objectos* que não havia qualquer espaço para *pessoas*. Tão reveladora como esta obsessão de Schwitters é a circunstância que o Museum of Modern Art tenha apoiado a construção e que o crítico moderno tenha dito a esse respeito: «É uma coisa mágica o facto de um homem, possuído pelo encantamento, o queira evocar numa espécie de religiosidade inconsciente mediante um edifício e fazê-lo aparecer».

A importância de semelhantes demonstrações radica-se em que, com um enorme descaramento, se expõe tal como aparece um pensamento que se recusou por completo à lógica. Em resumo, aparece um homem que renunciou totalmente a Deus.

O Surrealismo demonstrou como todos estes fenómenos parciais têm um perfeito sentido no «homem da ruína total», tal como uma caricatura continua a conservar em si o sentido do quadro verdadeiro. O Surrealismo converte-se, sem querer, em grande desmascarador daqueles movimentos que ocultam a mesma ruína interna e que a apresentam ao homem sob a máscara da dignidade humana, do Humanismo e da arte, mostrando, tal como o fez Hieronymus Boch, «que, sob as máscaras arrancadas à vida, nos enfrentamos espantados com o horror e o absurdo» (FRAENGER).

A «catedral-fetiche» de Schwitters e o «jogo com restos de andrajos» (HUGO BALL), constituem sinais suficientes de quanto tinha sido destruído até ao ano 1920. Comparado com as obras-primas do maior artista surrealista da nossa época, Schwitters foi apenas um pobre diletante. A arquitectura surrealista perfeita cria a guerra total pois não será o quadro de uma cidade por onde passou a guerra uma das mais surrealistas «de-composições»?

De novo voltamos a insistir que falámos aqui apenas do Surrealismo radical e primitivo, não das suas interessantes evoluções «idealistas», nem de forma alguma daquela arte *soi-disant* surrealista que decora os seus honrados quadrinhos românticos com motivos absurdos em terceira e até em quinta-mão.

QUARTA DETERMINANTE: EM PROCURA DO ORIGINAL (O EXPRESSIONISMO)

«O objectivo é a origem»

Nos meados do século em que vivemos não podemos já qualificar o Expressionismo como «arte moderna». No entanto deve ser tomado em consideração porque contribui com algo de muito especial, ainda que indirectamente, para a compreensão das lutas espirituais desses anos em que a arte «pura» dos primeiros decénios do século seguiu a reboque do Tecnicismo e o Surrealismo nasceu.

Por isso passamos por alto a técnica do Expressionismo a que em princípio o seu nome faz referência e a que, não muito injustamente, se chamou um Impressionismo do mundo interno, do mundo das sensações. O conceito deve ser abarcado num sentido mais amplo.

Como mais tarde o Surrealismo, o Expressionismo constitui uma renúncia à lógica, ao mundo do intelecto do Cientismo técnico. O «espírito como antagonista da alma», tal é uma típica divisa expressionista. A sua renúncia é passional, mas não cínica. Diferentemente do Surrealismo, o Expressionismo baseia-se, pelo menos na sua essência, no ético, posto em grande pureza de expressão numa figura tão comovedora como a de Franz Marc ⁽¹⁾.

Tal como a arte absoluta, que nasce junto a ele, também aspira pela pureza e concebe-a de uma forma muito mais profunda. O seu desejo impetuoso pelo primitivamente puro, que é ao mesmo tempo uma procura do uno primitivo, transporta-o às origens, às fontes primeiras, a um reino onde espírito, alma e sentido ainda ardem juntos, para além dos pressentimentos. O que estas origens são na realidade continua o Expressionismo sem descobrir, mas espera encontrá-las, na sua procura. Procura o original no «projecto» que não foi perturbado por qualquer reflexão e que, por isso, é mais valioso do que a perfeição. Procura-o no «primitivo» de todos os géneros, a que concede valor

(1) HANS SELDMAYR, *Franz Marc oder die Unschuld der Tiere*. Em «Wort und Wahrheit», Junho 1951.

supremo e toma o inacabado, o cru e o brutal tal como estão, desde que lhe pareçam «primitivos». Crê encontrá-lo nos povos selvagens e no arcaico de todas as culturas, na arte dos inexperientes, das crianças e dos doentes mentais. A origem também leva ao reino dos animais se olharmos, tanto quanto possível, com os olhos dos mesmos; a origem encontra-se no mito primitivo, no sonho, naquele caos gerador do qual, no entanto, tudo pode vir. Tudo isto tem que estar presente na profundidade do homem, do artista, se o souber encontrar. Considera com profunda desconfiança o homem possuidor da consciência e da razão, pois este destruiu a harmonia do mundo, sendo detestável e odioso.

O Expressionismo é, pela sua ideia, arte religiosa, mesmo onde cria objectos profanos. Quer voltar a criar «o religioso» pela arte, ainda que, no fim, voltasse a ser uma coisa abstracta. Surgem artistas que das suas próprias faculdades se permitem criar mitos e símbolos, mistério e religião, fatigando-se a si mesmos e à arte. Fazem isso porque tomam a seu cargo o que a cada artista tinha sido tirado pela comunidade e à arte pelas religiões. Atrevem-se porque querem renovar a mitologia e a religião à base da arte, trabalho que tomado num sentido estreito, constitui uma tarefa de demiurgo. Por esta razão, na obra destes artistas, que têm da arte um elevado conceito e que aspiram ardentemente pela «pureza» à sua maneira, ouve-se com grande frequência o som de uma queixa secreta. Trata-se da mesma queixa que a confissão de um doente mental que transformou a sua loucura melancólica numa solidão semelhante, como estes artistas da demência da sua época o disseram de uma maneira patética: «Todo o mundano que havia à minha volta desapareceu, agora só vejo o que está para além. Actualmente devo criar o mundo inteiro e não o posso fazer. Agora devo substituir os mares, as montanhas e tudo o mais». Únicamente onde este desejo pode ainda assentar o pé sobre autênticos restos errantes do antigo mundo mitológico se resolve o espasmo da pretensão exagerada, como, por exemplo, o demonstrou Franz Altheim com tanta beleza, em Chagall (2). Mas onde esta elevada superexcitação cede, encontra-se em perigo esta arte subjectiva e românticamente religiosa, deslizando para o estético e puramente decorativo havendo, portanto, transições para a arte abstracta.

(2) FRANZ ALTHEIM, *Apokalyptik heute*. Em «Die Neue Rundschau», 1954, primeiro caderno.

Apenas se pode dar uma receita para fazer obras expressionistas. Isto constitui uma prova de que a sua arte se encontra mais próxima do inconcebível que do verdadeiramente artístico, que é mais improvisadora e mais poética que a arte «pura», da qual era contemporânea. As suas raízes continuam firmes nas trevas. Sobre as suas próprias intenções—das quais mais balbuciam do que falam—, os expressionistas exprimem-se obscuramente; horroriza-os a claridade e a precisão do exacto e reflectido. A sua ideologia é quase sempre vaga e escura, mas de vez em quando irradia fulgores da verdade.

A sua realização artística apenas em raras ocasiões se amolda ao desejado. Como fim último, a empresa está também destinada ao fracasso. Não é possível retroceder à origem imolando a razão e o espírito. Não é possível voltar a criar mito e religião à base da arte. Mas o intento tem algo de heróico e, dentro do seu fracasso, apresenta uma certa grandeza.

Conseguiu-se o objectivo?

«Paul Klee disse em certa ocasião—e o seu pensamento constitui um desejo tipicamente expressionista—o seguinte: «Neste mundo não sou compreensível de forma alguma, pois habito mais entre os mortos que entre os vivos. Um pouco mais perto do coração da criação do que geralmente e, no entanto, não suficientemente perto». E nós perguntamos: acha-se na realidade mais perto do coração da criação? Não se afastou a sua consciência dos efeitos do coração da criação? Perto do coração da criação está apenas aquele que, como uma criança, produz um ser que depois, sem que o seu criador intervenha, desenvolve uma vida própria. Únicamente esse cria como a Natureza porque não sabe o que cria e, precisamente por isso, fá-lo ao serviço do mundo. Mas quem declara criar conscientemente como a Natureza, sabe que se encontra em contraste com ela e, ao criar, eleva-se precisamente acima da mesma, já não se encontra ao serviço do mundo, antes se serve da sua criação para se apoderar dele» (3).

«A obra artística já não é um serviço ao objecto, um serviço ao homem, antes se converteu no seu próprio objectivo; já não

(3) K. KONRAD, *Der zweite Sündenfall*. Em «*Annales Universitatis Saraviensis*», 1953, cad. 1-2.

é um servo, mas sim um senhor. Já não permite qualquer crítica mais, desde que é criação de um criador igual a Deus... proíbe, por si, toda a crítica».

«Sentimos com toda a clareza o hibridismo que se encontra no fundo de toda esta nova formulação. Mas também sentimos que não é outra coisa senão a trágica nostalgia pelo lugar perdido o que impulsiona o artista para esta formulação. Quer veementemente voltar a ocupar o seu lugar junto ao coração da criação, coisa que aparece especialmente na frase de Paul Klee: «...e, no entanto, não suficientemente perto». Mas sente-se perdido não já de forma alguma neste mundo, mas antes entre os mortos e os não-nascidos e, portanto, tão afastado da criação quanto possível. Porque sabe que apenas o ingénuo se encontra próximo do coração da criação, converte-se a si mesmo em ingénuo; a sua criação passa a ser uma ingenuidade consciente. Mas com isso, deixa de o ser e transforma-se no contrário: num supremo refinamento».

Semelhante ingenuidade consciente constitui, com efeito, uma característica típica da criação expressionista sendo equivalente à «loucura premeditada» dos surrealistas.

Esta ingenuidade consciente deixa entrar na criação o demoníaco. Desde o momento em que um artista cria «como uma criança» ou um primitivo é-lhe permitido, podemos dizer, que faça o seguinte: «Sou, com efeito, mau; mas sou na realidade uma criança e o mau em mim é a natureza, contra a qual nada posso. Portanto, não sou responsável pelo mal que está em mim, *sou mau inocentemente, como uma criança*».

«Desta maneira apresenta-se como uma espécie de fascinação todo o demoníaco do humano...» Mas para isso elege-se quase constantemente como forma de representação a linguagem da criança ou do primitivo. «A descoberta de Freud foi extraordinária, mas muito mais extraordinários ainda foram os efeitos da sua descoberta, pois o que ele descobriu foi a consciência do dionisíaco, de que de certo modo se libertou pelos seus próprios conhecimentos de causa, na realidade conscientemente. Ao mesmo tempo que conseguimos uma extraordinária fonte de conhecimentos, perdemos, poderíamos dizer, pela segunda vez a nossa inocência. Mas com isso aumenta cada vez mais a nostalgia por esse estado, com o que se torna cada vez maior a pretensão de *retroceder à origem*, onde possuíamos a inocência. Mas quanto maior tem sido este desejo, tanto mais se tem penetrado na obscura profundidade do inconsciente, amavelmente oculta pela natureza

e, ao voltar a conseguir a inocência, cada vez mais esta se perde. Desta maneira surgiu aquele círculo infernal em que hoje nos encontramos».

Esta procura do primitivo, do original, tomaram-na consigo muitas jovens escolas do Expressionismo. Mas frequentemente aparece nela um classissismo do arcaico e do primitivo, agarrado ao arqueológico (caso de Marino Marini) que se continua mantendo em formas arcaicas, negando com ela que a verdadeira arte, o mito e o logos, se encontrem num lado superado do humano —falando modernamente no arcaico— e que proporcione ao homem um meio ambiente em que «se possa mover naturalmente este estrato sempre vital do conjunto da alma». «Procura a arte verdadeira e encontrarás o original».

PRIMEIRA PERSPECTIVA: OS ÍDOLOS DA «ARTE MODERNA»

I—Os SUPREMOS «INTERESSES» DA ARTE MODERNA

A lei das formações de ídolos

Tentámos pôr em evidência quatro determinantes da «arte moderna», quatro «fenómenos primários». Com isto ficou demonstrado que eles se relacionam entre si, ou por uma variação imperceptível da tendência original, ou por uma aberta contradição de princípios.

É evidente que para além destes fenómenos primários não se pode retroceder, mas, se simplesmente os examinamos, podemos perfeitamente reconhecer que em cada um deles se personifica uma determinada crença, pois em todas as épocas o homem e a sua criação têm estado determinados pelos conteúdos das mesmas.

A lei da transformação deste conteúdo de crenças durante os séculos XIX e XX foi exposta com grande clareza por Alfred Muller-Armack.

A morte da fé não constitui de forma alguma um problema puramente teológico que apenas existe a partir do momento em que a coisa se considera sob o ponto de vista de uma determinada religião. Antes pelo contrário, trata-se de um fenómeno concreto com enormes consequências reais, espirituais e sociais e, como tal, não deve ser considerado superficialmente sob o ponto de vista científico-espiritual. Em resumo, integra a legitimidade da atitude religiosa válida, que tem de continuar existindo num mundo completamente secularizado (1).

«O homem é, poderíamos dizer, um ser marcado pela experiência de uma transcendência de um ser divino superior».

«O homem tem liberdade para recusar a fé, mas não está capacitado para viver sem transcendência».

«A liberdade de negar Deus compra-a o homem a um alto preço, com a obrigação de dar nova vida ao seu mundo com ídolos e fantasmas». Em lugar da fé em Deus aparece a fé em determinadas coisas terrestres, para as quais ele agora—e isto é fundamental—transfere todo o poder e dignidade do verdadeiramente

(1) *Das Jahrhundert ohne Gott*, Münster, 1948, pág. 54.

absoluto. Tal é o processo da formação do ídolo. Tais ídolos podiam existir e existiram desde os fins do século XVIII, tais como o amor, a natureza, a arte, a ciência, o progresso, o Estado e muitos outros mais.

«Com a perda da fé está ligada uma necessária comoção das normas morais e jurídicas (e nós acrescentamos também das artísticas), pois já não existe o necessário declive entre a transcendência de onde nascem e o mundo em que encontram a sua aplicação. Por isso tentou-se dentro da cultura secularizada, na consciência ou na lei moral, descobrir fontes de uma ética pessoal e universal. *Mas semelhantes intentos vivem da substância* de tempos passados, pois os seus conceitos são realmente ideias tiradas do sentimento religioso e que só por ele adquirem um autêntico sentido».

Nenhum destes ídolos pode satisfazer a urgente necessidade do homem da verdade absoluta. Por isso um ídolo derruba outro. Todos os intentos de atribuir um valor ilimitado a um fenómeno limitado e finito têm que ficar por uma solução artificial. E depois que todos os valores tenham sido experimentados como ídolos e postos de parte, faz a sua aparição o Niilismo que se dirige contra todos os valores. Daí se depreende que os séculos XIX e XX não tenham sido apenas o cenário de uma terrível luta espiritual, mas também que *tinham* que o ser.

«O ídolo aparece sempre no alto, constituindo a derivação das posições religiosas». Levar à consciência os supremos interesses do espírito devia ser, para Hegel, a missão da arte. Os supremos interesses do espírito moderno aparecem na arte e manifestam-se como ídolos.

Esta lei de Muller-Armack determina também de maneira decisiva o destino da arte ⁽²⁾. Também para a arte é aplicável a frase de Franz von Baader de «que não existe nem existiu qualquer homem que se ofereça em holocausto ao seu deus ou ao seu ídolo». Esclarecendo qual o ídolo dos fenómenos primários que aqui temos apresentado lhe serve de base, qual deles se personifica nele, será ainda mais compreensível este fenómeno primário.

Quem julga não poder admitir os conceitos de Muller-Armack, pode no entanto observar os mesmos fenómenos fazendo, porém, a pergunta: *quais são os «supremos interesses» da «arte moderna»?*

(2) HANS SELDMAYR, *Die Kunst im Zeitalter des Atheismus*. Em «Das Münster», 1950, cad. 5-6.

Qual é o seu ideal? Serão estes os ideais genuínos da arte? Uma investigação objectiva torna evidente que estes ideais são extra-artísticos, tanto a geometria como a «pureza», a técnica moderna ou o inconsciente. Por esta razão há que qualificá-los—ainda que sem referência a factos religiosos—como «falsos ideais» da arte, isto é, como ídolos.

Para a arte moderna as supremas essências terrenas, revestidas com toda a dignidade e valor do absoluto, são as seguintes:

Primeira.—A própria arte, isto é, o culto da arte no Esteticismo.

Segunda.—A geometria ou o Cientismo nela baseado ou aparentado.

Terceira.—O produto desta ciência, a técnica como «realidade suprema», o Tecnicismo.

Quarta.—Como contrapartida de estes três primeiros ídolos, o absurdo e o caos: o Surrealismo.

Outros ídolos, como o Estado autónomo, tomaram ao seu serviço a arte no século xx, mas sem fascinar nem inspirar profundamente. Se se observa com atenção, descobrir-se-ão ainda alguns ídolos mais, mas estes não determinam essencialmente a visão de conjunto da arte moderna. Entre eles, talvez o maior seja o da morte, pois existe uma espécie de culto da morte. No entanto, isto é apenas uma suposição que aqui deixamos.

Vamos tratar agora de pôr cada um destes ídolos em relação com o fenómeno primário a ele ligado e esclarecê-lo mais um pouco mediante uma série de circunstâncias histórico-espirituais. No entanto, este intento tem que ficar por um breve apontamento, pois falta ainda realizar muito trabalho histórico.

II—O ESTETICISMO ⁽³⁾

Os princípios do culto da arte como valor supremo devem-se procurar no Iluminismo. Devo a Alois Dempf a referência a Diderot e o conhecimento da relação do Esteticismo com a negação de Deus, liberdade e imortalidade.

A divinização da arte manifesta-se já com toda a clareza nos fins do século xviii. O conceito da santidade da arte é algo abso-

(3) Para esta secção é de importância decisiva o capítulo intitulado *Die Knechtung durch das Aesthetische* da obra de NIKOLAI BERDYAEV, *Von des Menschen Knechtschaft und Freiheit*, 1934.

lutamente novo e também novo é ver no artista «o supremo sob o terreno», «o sacerdote da arte». Mas o jovem Goethe vai mais além em 1773, pois para ele o artista não só é o «ungido de Deus» ao qual adoramos, mas também é «igual a Deus» e perante o artista o mundo encontra-se como perante o seu criador. Wackenroder compara o prazer de uma nobre obra artística com a oração. A arte-religião cria no museu um «templo da arte», uma «igreja estética» (4).

Estas primeiras formas do culto da arte, tão puras e elevadas e sustentadas por grandes homens e artistas, constituem também os gérmes da futura evolução.

A onnipotência do artista autónomo e a ironia

«Pereat mundus, fiat ars»

Se esta divinização está ainda dirigida para um valor objectivo, ainda que já superado, a ala esquerda do Romantismo dá-lhe o impulso decisivo para o subjectivo. Todas as características que antes apontámos para classificar o artista autónomo são—mesmo em Picasso—características românticas. O jogo com as possibilidades é o «ocasionalismo» tipicamente romântico (Carl Schmitt) e o facto de que a ironia e a melancolia são também atitudes românticas é sobejamente conhecido. Já no Romantismo o Esteticismo adopta aquele impulso para o narcisismo do eu artística-mente onnipotente que Hegel desenvolveu com grande clareza ao explicar o conceito da ironia (5).

«Mas como artista continuo vivendo de acordo com este princípio, desde o momento em que toda a minha actuação e manifestação, desde que se refira a algum conteúdo, continue sendo para mim uma coisa aparente que toma um aspecto que se encontra completamente sob o meu poder». Como isto é absolutamente impossível na arquitectura, o Esteticismo manifesta-se da forma mais consequente na poesia e, mais tarde, na pintura. «Depois não conseguirá manter-se seriamente nem com este conteúdo, nem com a sua manifestação e realização! Pois à verdadeira seriedade chega-se apenas por um interesse substancial,

(4) Cfr. *Verlust der Mitte*, págs. 31 e segs.

(5) GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Vorlesungen über die Aesthetik*, Berlim, 1842, segunda edição.

por uma coisa cheia de conteúdo, por uma-verdade e uma moralidade, por um conteúdo que para mim se considera já como essencial, enquanto aprofundo o dito conteúdo e toda a minha acção e todo o meu saber se acomodaram ao mesmo. Deste ponto de vista *em que tudo depende do eu do artista*, a quem não aparece como absoluto nenhum conteúdo da consciência, em si nem para si, mas apenas como uma coisa aparente que se tornou destruidora, não pode encontrar qualquer lugar semelhante seriedade, visto que unicamente se atribui validade ao formalismo do eu».

«Para outros pode ser certamente uma coisa séria a forma como eu me dou a eles, pois me aceitam como se, na realidade, se interessassem pelo assunto, mas são nele apenas indivíduos pobres, torpes, equivocados, sem órgão nem capacidade para compreender nem alcançar a altura do meu ponto de vista. Com isso é-me demonstrado que ninguém é tão livre no sentido formal que consiga ver que o homem não possui outra coisa a não ser valor, dignidade e santidade; apenas um produto do seu próprio capricho leva a que se possa determinar e satisfazer ou não. E agora concebe-se esta vida artisticamente irónica como uma genialidade divina para a qual todos e cada um constituem apenas uma criatura sem essência alguma à qual o criador livre, que se conhece liberto e despreocupado de tudo, não se liga, pois tanto a pode criar como destruir. Quem se encontra em semelhante ponto de vista da genialidade divina nota orgulhosamente a baixeza de todos os homens, aos quais declara como limitados e pouco elevados, não lhes concedendo o direito, a moralidade, etc., como algo obrigatório e essencial».

«É este o significado da genial ironia divina, ou seja, uma concentração do eu em si, para o qual se quebraram todos os laços e que apenas está autorizado a viver na bem-aventurança do seu próprio prazer».

«Mas, à medida que a ironia se converte agora em forma de arte, não ficou por aí e transformou artisticamente a própria vida e a peculiar individualidade do indivíduo irónico e, além disso, a obra de arte e as suas próprias acções; o artista deve criar obras artísticas externas como produtos da fantasia. O princípio destas produções... volta a ser a representação do divino como irónico. Mas o irónico, como individualidade genial, consiste em auto-destruir o senhorial, o grande, o excelente e, assim, *terão de representar também as figuras artísticas objectivas unicamente o princípio da subjectividade absoluta em si*—daí a insignificância de todos os

restantes objectos e conteúdos—, pois esta apresenta como coisa nula na sua auto-destruição tudo o que no homem há de valor e dignidade. Assim, pois, é evidente que não possa manter-se com seriedade perante o direito, a moral e a verdade, mas que demonstre que nada existe no supremo e no melhor, pois a sua aparição em indivíduos, caracteres e acções refuta-se e destroi-se a si mesma e, desta maneira, a ironia supera-se a si própria. Mas se actualmente é considerada a ironia como tónica da representação—como é corrente na arte moderna—, «então tudo o que não é arte é tomado como verdadeiro princípio da obra artística». Desta forma fazem a sua entrada, em parte, figurações vulgares sem conteúdo nem norma, já que a substância—o conteúdo humano—«se apresenta nelas como aquilo que não tem valor»; finalmente aparecem também aquelas contradições do espírito que estão ainda por resolver. Semelhantes representações não podem despertar um verdadeiro interesse. Daí o facto que, por parte da ironia, exista uma constante queixa sobre a falta de sentido profundo, visão da arte e génio do público, que não compreende estas alturas da ironia».

Com o sóbrio sentido prático de uma architectura que cria para objectivos vulgares, mas que neste plano é muito profunda e objectiva, e com a pura subjectividade de uma pintura e uma escultura que produzem as suas obras «na genialidade divina», podem perfeitamente caracterizar-se os dois extremos opostos da arte moderna.

Não falta a essa atitude—talvez em Hegel não fique suficientemente destacado—alguma coisa de sedutor. Mas o que há de auto-destruidor no princípio é que precisamente ignora todos aqueles valores de tipo extra-artístico e, finalmente, o próprio valor da arte a favor de um supremo valor: o da onnipotência do artista absolutamente livre. *O eritis sicut Deus* produziu os seus efeitos.

O Esteticismo e o desespero

Existe ainda outro tipo de crença ou de fé na arte como valor supremo. A opinião de que a arte «liberta» de tudo o que é externo tem a sua existência apenas em si mesma, assim como a crença de que «a arte deve a sua existência à soberania suprema, não limitada pela do artista», encontram-se com toda a certeza muito mais difundidas do que podemos ver.

A posição não perde nada da sua subtileza mesmo quando, com Nietzsche, vejamos a arte «como a última actividade metafísica dentro do Niilismo europeu» num mundo em que «tudo o que não se refira à vida é problemático e indeterminado», ainda mesmo se se acredita que a unidade de vida e espírito apenas se encontra num único lugar, pois «as épocas históricas terminam com a arte e o género humano acabará com ela». É evidente que após esta perspectiva escatológica, em que a arte é a penúltima coisa, encontra-se, por fim, o nada. «É a situação do abandono sem esperança... Com vontade férrea e uma paixão cega mete-se Gottfried Benn no buraco de onde já não pode sair e onde unicamente o rodeiam as trevas, chegando a uma perversa sensação de felicidade na destruição do seu próprio eu». A destruição era também uma vivência, decomposição matinal, o Niilismo é sensação de felicidade... e, visto que a arte tudo justifica, esta era a lei; o impalpável da sua vida» (6).

De vez em quando acontece que um raio de luz cai sobre estas trevas, mas enquanto não reconheça que foi introduzido no buraco precisamente por esta superstição estética, continua o raio de luz a ser também e apenas uma «vivência».

A iluminação desta escuridão leva-o à extraordinária fé de Dostoiewsky: «A beleza salvará o mundo», mas a beleza que *ele* imagina não é a beleza que se impõe de uma forma absoluta. Para quem compreendeu esta frase estão contados os dias de esta Arte-Religião.

O direito relativo do Esteticismo encontra-se onde defende a supremacia da arte perante os baixos valores da existência, perante a submissão da arte ao espírito da ciência e perante o abuso da arte posta ao serviço do comerciante ou de um Estado ateu.

III—O CIENTISMO

De novo a procura da pureza

Nesta procura da pureza pelas artes, tal e como o compreendeu a arte moderna, aparece no fundo, ainda que imperceptível, algo do *espírito* da ciência moderna. Os «elementos puros» da

(6) WILHELM GRENZMANN, *Die Dichtung Gottfried Benn*. Em «Universitas», 1951, págs. 119 e segs.

química, as «linhas puras» da história da evolução e a «lógica pura» constituem algumas das manifestações concretas deste espírito. E não há dúvidas que a ciência moderna deve um dos seus maiores êxitos a esta capacidade de isolar matérias, fenómenos e elementos e expô-los em forma pura. Mas esta pureza é essencialmente estranha à arte e, desde o momento que lhe dá entrada, fá-lo com a ideia de se adaptar a um âmbito que lhe é inferior.

Um dos primeiros passos nesta procura da pureza talvez se pudesse procurar no Purismo calvinista (?). Demonstra-o o facto de que a arte «puramente» abstracta tenha encontrado um terreno particularmente favorável na Holanda e na América do Norte. Nas ditas nações chegou-se a apelar expressamente para a proibição de figuras bíblicas a favor da arte abstracta. Que na Rússia tivesse surgido um manancial de arte «abstracta» nas vésperas da revolução deve ser compreendido historicamente pela história do sectarismo.

Outro ponto de partida de esta procura da pureza deve estar no Deísmo e algo de entusiasmo religioso soa sempre que se postula categoricamente pela «pureza» e se considera esta como um valor em si. A separação de Deus e homem sob a necessária eliminação do meio—o Homem-Deus—que agora se converte e se tem que converter em coisa escandalosa, tal é a fórmula do Deísmo. Esta separação é provavelmente a forma primitiva de todas as futuras separações. Também não se deve perder de vista que o Deísmo, que fez de Deus o grande relojoeiro universal, constitui o meio da preferência pelo que é mecânico, pois do Deísmo do construtor universal divino ao Ateísmo do *homme machine* e ao artista construtor apenas vai um passo.

A procura da pureza pelo Deísmo e a procura da pureza pela arte é algo mais que um mero paralelo histórico. Existem muitas outras relações mais concretas que mal podemos ainda distinguir. Os principais architectos tem sido, com certeza, deístas. Também me parece muito significativo o facto de que um deles, Boullée, tivesse projectado o seu colossal monumento a Newton em forma de uma gigantesca esfera, pois com este começa o entusiasmo pelo absoluto da nova ciência e o entusiasmo pela sua autonomia. Na sua «Ode a Newton» (impressa na primeira edição dos *Principia*) louvou Edmund Halley o êxito do seu ídolo, pois coloca-o

(7) ERICH PRZYWARA, *Die christliche Grundfrage*. Em «Wissenschaft und Weltbild», 6, 1953.

acima dos estilos e criadores de toda a antiguidade e de todas as suas criações culturais. A descoberta de uma ordem de fenómenos é considerada como um acontecimento da mesma importância (se não superior) que uma ideia espiritual! (8)

A adoração da geometria

Ao mesmo ponto conduz a adoração da geometria, que se manifesta de forma tão expressiva nas criações e proclamações da primeira e segunda Revoluções.

O papel da geometria na arte antiga era o de regulador da figura contemplada e formada num acto de criação artístico, certamente regulador de um profundo significado, com frequentes relações cósmicas. Mas para a nova arte converte-se em constitutivo com a exigência do absoluto e da autonomia.

Mas a geometria constitui um dos conteúdos mais cheios de significado da maçonaria e da pansofia. «Por esta razão creio—diz Peuckert—devemos admitir que as primeiras lojas—talvez não todas, mas na generalidade—foram regidas pela geometria». Mas a geometria é aqui algo mais que uma simples ciência matemática. A letra «G», o «G» maiúsculo, significa no ritual maçónico tanto «Geometria» (*Geometrie*) como «Deus» (*Gott*) (9).

A transcendência que a geometria adquire para a arquitectura da primeira Revolução não só tem que ser compreendida por esta série de factos, como também se tem que ver que, com o entusiasmo pela mesma, se quer «purificar» a arquitectura através dela, equipará-la e subordiná-la simplesmente a esta última ciência.

Esta subordinação da arte à geometria foi muito mais à frente na segunda Revolução. A geometria não só se converte no autêntico ídolo da pintura moderna, como também de amplos círculos da arte moderna e até do homem da actualidade. Já Swift, na sua paródia da ilha de Lapucia o tinha antecipado, referindo-se aos começos deste culto pela geometria, pois os habitantes da dita ilha chegam a cortar os seus manjares em formas geométricas, sátira

(8) ERICH VOEGELIN, *Wissenschaft als Aberglaube*. Em «Wort und Wahrheit», 1951, págs. 356-357.

(9) WILL, ERICH PEUCKERT, *Geheim-Kulte*, Heidelberg, 1951, págs. 605 e segs.

que assombrosamente se confirmou, transladada para o plano espiritual ⁽¹⁰⁾.

Ao *esprit de géometrie* tinha oposto Pascal o *esprit de finesse*. Naquele ambiente é a geometria não só o normal, como simplesmente a verdadeira ciência. Mas a arte antepõe-se ao *esprit de finesse* e, com ela, também a ciência. Mas não faz em absoluto falta recorrer a Pascal para ver que isto são circunstâncias a que não se podia dar a volta sem criar um «mundo alterado». Por esta razão, todo o intento da arte de caminhar de acordo com o *esprit de géometrie* significa a sua degradação.

As directrizes geométrico-construtivas da arte foram, na primeira e segunda Revoluções, os aliados da revolução política que veio mais tarde, até querer fundar uma nova sociedade sobre bases científicas e em que a nova ciência reclama o posto que tinham ocupado a antiga filosofia e a religião.

Ciência absoluta e arte absoluta

Sob certo ponto de vista, a arte «absoluta» vai muito mais além das ciências, a cujo espírito se assimila. De forma completamente diferente daquela, também a ciência se separa da vida.

O exemplo de Peter Meyer esclarece este estado de coisas; é perfeitamente concebível que um médico, movido pela sua ânsia científica de investigação, mergulhe em qualquer problema parcial da sua especialidade sem a menor intenção de, com ele, curar enfermidades. Sob o ponto de vista do público em geral semelhante esforço teria tanto sentido como se o objectivo fosse contribuir, indirectamente para a cura... Mas que aconteceria se este procedimento científico fosse a atitude normal de todos os médicos? Não há dúvidas que um método científico unicamente referido às ciências seria a ciência *mais pura*, *science pour la science*. Junto a ela a arte prática de curar actua de uma maneira impura, complexa e de compromisso, pois nela desempenham um grande papel considerações que estão fora da ciência de tipo social, económico e pessoal. Para a ciência pura o paciente constitui unicamente objecto, não pessoa. Uma arte autónoma, isto é, não ligada a nenhum sistema de valores fora do artístico, corres-

(10) HANS SELDMAYR, *Das Grosse Reale und das Grosse Abstrakte*. Em «Wissenschaft und Weltbild», Março, 1955.

ponde ao mesmo plano de existência que aquele a que pertence a ciência «livre de valores», a que não se encontra ligada a nenhum sistema de valores, a nenhum valor ético, quer dizer, sem qualquer ligação religiosa. Ambos obedecem a leis «objectivas», próprias, conseguindo com isso uma harmonia intelectual como nunca até agora e, ao mesmo tempo, *desligam-se de toda a responsabilidade humana* (11).

Onde este ideal por uma ciência «absoluta» esteve mais próximo de se conseguir foi na lógica, na qual é, igualmente, onde se encontram mais próximas a ciência «absoluta» e a arte «absoluta». Não só existe um exacto sincronismo de ambos os fenómenos—os dois floresceram na mesma época, nos anos «abstractos» cerca de 1920—, como também existem mútuas simpatias e relações pessoais, coisa que é perfeitamente compreensível, pois ambos são, em certo sentido, a mesma coisa (12).

Esta voluntária equiparação do espírito da arte moderna ao espírito do Cientismo, vista historicamente, tem desde logo algo de explicável. O Cientismo converteu-se precisamente na nova religião universal; nas suas formas cruas chega a ser a religião das massas e nas sublimes a da «inteligência»; uma religião universal com diferentes confissões, mas com o mesmo espírito. Que parte da arte fosse atraída ao âmbito da sua fascinação, era quase de esperar.

A soberania deste espírito sobre sectores consideráveis da arte constitui um facto histórico, ainda que inadmissível.

IV—O TECNICISMO

A submissão da arte à técnica

Isto fica perfeitamente esclarecido quando a arte se submete voluntariamente ao espírito da técnica.

Em sentido prático, a técnica constitui certamente «a mais dura e irrevogável realidade» de todas as realidades desta época. Mas o erro consiste em a considerar como a realidade *suprema*

(11) PETER MEYER, *Europäische Kunstgeschichte*, vol. II, págs. 341-2.

(12) JOSÉ FERRATER MORA, *Ludwig Wittgenstein oder die Destruktion*. Em «Der Monat», 1952, pág. 489.

e assim é considerada quando se exige ao homem que caminhe de acordo com ela. Segundo este erro, a técnica constitui o destino futuro, como disse Napoleão acerca da política; a técnica tem razão simplesmente porque existe.

A exigência de adaptação a ela significa que *todo o homem se tem que conformar com as projecções de uma das suas capacidades isoladas, precisamente com uma das subalternas, a razão técnico-científico-natural* (13). E esta capciosa exigência é inadmissível porque é ilógica: ilógica e não menos desumana do que a que exige que o homem se adapte ao Estado totalitário. Pois bem, para a arte esta exigência significa o conteúdo da sua essência. A criação construtivista, na sua quase racionalidade científica, quer ocupar o lugar da arte, mas não pode nunca ocupá-lo.

O artista na época técnica apenas tem tido opção por uma destas duas coisas: ou amoldar-se à atitude analítica da técnica e da ciência ou opor-se conscientemente a ela. Uma arte que trata de representar a totalidade humana vê-se colocada, perante a técnica, na posição do Romantismo. Não só se encontra ao lado do modernismo técnico, como também dos factores que a mantêm e encontra-se em perigo de se converter, assim como os restantes interesses culturais, em passatempo de domingos e feriados. Não obstante isto, é lógico pensar que a arte, precisamente como equilíbrio contra esta especialização científica, terá que desempenhar um importante papel no futuro (14).

O direito relativo de essa tentativa de equiparar a arte ao espírito do Tecnicismo—e o mesmo poderíamos dizer da sua equiparação ao Cientismo—deve ser notado no facto da arte do século xx não poder chegar a uma oposição com a técnica. Mas em vez de subordinar a sua essência superior a uma de âmbito inferior, a sua tarefa consiste em destacar as partes do dito âmbito que são capazes de uma transformação, enobrecendo-as mediante a equiparação à esfera superior. Disto existem exemplos históricos que se devem notar, pois até a forma paleocristã da «parede lisa» que diferencia este tipo de basílica dos seus antigos predecessores, surgiu, mediante a sublimação e enobrecimento da dita classe de parede, um tipo que, primitivamente, tinha pertencido a uma esfera técnico-construtiva inferior. A Renascença conseguiu incor-

(13) Vid. ERICH VOEGELIN, *Wissenschaft als Aberglaube*. Em «Wort und Wahrheit», Maio, 1951.

(14) PETER MEYER, *Europäische Kunstgeschichte*, vol. II, pág. 322.

porar no seu ambiente, sem prejuízo para a sua própria essência, elementos que então pertenciam às novas ciências, como a perspectiva e a anatomia, elementos que, após as primeiras dificuldades, se transformaram e foram empregados depois espiritualmente no Barroco. Uma missão análoga, ainda que incomparavelmente mais difícil, se oferece hoje à arte.

Existem pontos de referência que correspondem a esta exigência também no nosso tempo, mas isto constituiria matéria para outro capítulo, ou talvez mesmo para outro livro ⁽¹⁵⁾.

V—A «LOUCURA PREMEDITADA»

Os motivos do Surrealismo

O Surrealismo surge da mais extrema oposição contra o mundo dos «palácios de cristal técnico-científicos», em cujo ambiente se desenvolveu grande parte do «arte moderna».

É evidente que este mundo conhece e sabe muito contra o irracional, mas o Surrealismo procura e proclama a anarquia total: «Não existe qualquer ordem revolucionária, mas unicamente desordem e frenesim». «Um novo vício acaba de nascer, uma nova loucura acaba de ser oferecida ao homem: o Surrealismo, filho do frenesim e da sombra» (ARAGON).

O tipo aparecido com os primeiros surrealistas no seu verdadeiro ambiente foi magistralmente descrito por Dostoievski em 1860, na sua novela *O homem do subsolo*. Cada frase dos dois manifestos surrealistas podia ser comparada com as que Dostoievski põe na boca do seu homem do subsolo, onde se encontra, no seu genuíno ambiente, o célebre *humour noir* dos surrealistas:

«Duas vezes dois são quatro; isto, a meu ver, é um simples disparate».

«E por que razão, caro senhor, está tão convencido que apenas o normal e o positivo... constituem aquilo que é vantajoso para o homem?»

«Senhoras e senhores! Proponho que se deixe de ter vergonha—«Apoiado!», exclamaram em uníssono muitas vozes e, caso insólito, ouviram-se outras *completamente novas*.—Agora exijo uma

(15) Cfr. PETER MEYER, *l. c. cit.*, vol. II, pág. 322.

condição: que não se minta. Viver na Terra e não mentir é impossível, pois vida e mentira são coisas sinónimas, mas aqui desejamos para que aumente o bom humor, que, por uma vez, não se minta. Desnudemo-nos e mostremo-nos a descoberto!—«Isso, isso! Desnudemo-nos, desnudemo-nos», gritaram muitas vozes em coro».

«No desespero se basciam precisamente os mais intensos prazeres».

E assim sucessivamente. Se a isto se acrescentar a procura do escândalo e a apoteose do suicídio (KIRILOV), então não nos faltará parte alguma do programa surrealista ⁽¹⁶⁾.

Dostoiévski não só descreveu profeticamente este tipo tal como, também profeticamente, tinha descrito o totalismo do «palácio de cristal» e as suas considerações acerca do canibalismo, como também explicou com toda a profundidade o dito tipo e como a contrdição personificada contra a ordem total de uma sociedade mecanizada e proletária degrada o homem para o lugar de tecla de piano e de registo de órgão.

«Talvez o homem deseje a mais funesta idiotice; juntar a toda esta razão completamente positiva o seu próprio elemento fantástico. Quererá precisamente manter os seus pensamentos fantásticos, as suas indecentes idiotices, só com o exclusivo objectivo de demonstrar a si mesmo que os homens continuam sendo homens e não teclas de piano... E, apesar disso, não tira resultados pois mesmo quando se manifesta como tecla de piano e se lhe demonstra esse facto de forma científica e matemática, nem mesmo assim admite a razão e, apesar de tudo, continuará causando prejuízos... na realidade com a ideia que está no caminho certo. Mas no caso que não disponha de meios, de que careça de possibilidades, então imaginaria o caos e a destruição, apenas pelo desejo de se manter na sua ideia. Então blasfemarà contra o mundo, mas como apenas o homem pode blasfemar (o que constitui um privilégio que, vantajosamente, o diferencia dos outros animais), conseguirà assim com a blasfémia o que quer, ou seja, convencer-se-à na realidade que é um homem e não tecla de piano. Quando o senhor diz que à base de quadros sinópticos tudo se pode calcular, o caos, as trevas e a blasfémia, de forma que a mera possibilidade do cálculo prévio paralisa tudo e afasta-se por completo da razão,

(16) HANS SEDLMAYR, *Über Saus und Surrealismus oder Breton und Plotin*. Em «Wort und Wahrheit», Fevereiro 1948.

então o *homem tornar-se-á premeditadamente louco* para não ter qualquer razão e poder manter a sua» (17).

Estas frases constituem o mais profundo comentário que até agora se escreveu sobre os manifestos surrealistas. E quem as tenha compreendido pode perfeitamente deduzir as atitudes que tinham de corresponder a esta «arte». Quem examinou com tanta profundidade a situação da arte até 1860, especialmente a situação do homem, como o fez Dostoievski, tem que reconhecer que uma arte do tipo da produzida pelos surrealistas não só era de esperar, como tinha de aparecer e ser o seu resultado. O extremo irracionalismo na arte dos surrealistas não só constitui a necessária contradição contra o extremo racionalismo de certas correntes da arte científica—como aparecera nos tempos de Dostoievski na construção à base de ferro e cristal do «palácio de cristal» ou na «fotografia» de pinturas impressionistas—como, ao mesmo tempo, também o seu reverso invisível.

Precursores

O fenómeno do Surrealismo, cuja caracterização por Dostoievski não pode ser superada, talvez possa ainda ser esclarecido historicamente com a resposta à pergunta de onde procede o seu espírito, e nunca de onde procurou os seus meios formais. Tal pergunta é muito difícil de responder porque é de supor que os seus verdadeiros precursores tenham que ser procurados nos círculos das sociedades secretas que se ocultam no subsolo histórico. O facto dos surrealistas considerarem o marquês de Sade como uma «figura central do seu panteão» proporciona evidentemente um indício sobre a pista a seguir. Outro dado proporcionou-o Wilhelm Fraenger demonstrando que Hyeronimus Bosch, a cuja arte devem os surrealistas bastante inspiração, tinha sido partidário da seita adamista, conhecida até certo ponto por «espíritos livres», e que o programa para as figuras do culto desta seita como, por exemplo, para o denominado «jardim das delícias», foi adoptado pelo grande mestre da mesma seita. Esta hipótese de Fraenger tem sido muito discutida mas, em conjunto, tem muitas probabilidades de ser autêntica, pois não pode imaginar-se qualquer culto ou tradição cristã em que possa existir tal imagem.

(17) F. M. DOSTOIEVSKI—*O homem do subsolo*.

Tais dados fazem aparecer o Surrealismo—e volto a insistir aqui que falo apenas do Surrealismo original—como a variedade moderna das seitas «negras» da Idade Média, das quais sabemos tão pouco que não lhes podemos seguir as linhas. O facto de Armand Hoog classificar os surrealistas como «heréticos da nossa civilização» tem um sentido histórico muito concreto ⁽¹⁸⁾.

O direito relativo do Surrealismo

«A todo o grande erro do género humano serve de base uma grande verdade, uma profunda necessidade do coração humano pois, em caso contrário, seria inexplicável que gerações inteiras e até séculos estivessem seduzidas por esse erro» ⁽¹⁹⁾. Isto é igualmente aplicável ao Surrealismo e onde se procurar esta necessidade do coração humano, a sua «verdade» e com ela o seu direito relativo, verifica-se isto: *Radica-se na ânsia pelo prodigioso*. «O prodigioso, única fonte da eterna união entre os homens» (ANDRÉ BRETON).

O absurdo é o mal sucedâneo em que esta profunda necessidade se satisfaz, sem encontrar tranquilidade.

(18) EDGAR JENNE, *Über der Surrealismus*, Em «Europäische Rundschau», cad. 15

(19) JOHANN ADAM MOHLER, *Gesammelte Schriften*, dois vols. Regensburg, 1839^o vol. I, pág. 216.

SEGUNDA PERSPECTIVA: A REVOLUÇÃO DA «ARTE MODERNA»

«A tragédia do nosso tempo não é
a de todos os tempos».

W. WEIDLÉ

As alterações que desde o princípio da «arte moderna» se produziram nela e por ela, significam uma revolução e uma revolução como nunca houve.

Teria sido muito estranho que outra coisa tivesse acontecido, pois numa época em que se deitaram por terra todas as relações de espírito, vida e sociedade, só a arte tivesse ficado incólume, na sua essência, de tal desmoronamento. Esta revolução é um *fait accompli* que significa—sem aprofundar a sua essência—não só um corte com o conjunto do passado europeu, mas também e simplesmente com todo o passado da arte. Isto souberam-no perfeitamente os seus chefes, desejaram-no e exigiram-no no entusiasmo da vitória da revolução universal e tornaram-no evidente sem reserva alguma: *Il faut tout recommencer à zéro* (LE CORBUSIER). «Somos os «defaitistas» da Europa» (ARAGON, um dos dois *pater* do Surrealismo). «O centro das nossas antigas cidades, com as suas catedrais e basílicas, tem que ser demolido e substituído por arranha-céus» (HILLA VON REBAY, directora do *Museum of Non-Objective Art*, de Nova Iorque; portanto, uma pessoa autorizada da revolução «artística» universal).

Sobre a profundidade desta revolução equivocam-se por completo todas aquelas representações que unicamente colocam em primeiro plano as componentes «anti-naturalistas» da arte moderna. Se isto se baseasse apenas nesse facto, então tratar-se-ia apenas de outras variantes de estilo que também aconteceram em épocas anteriores, por exemplo, no fim da Idade Antiga. Esta maneira de pensar é possível unicamente porque ainda se desconhece a verdadeira natureza da profunda transformação donde saiu a «arte moderna».

A verdadeira natureza desta revolução baseia-se precisamente — como demonstrámos no último capítulo — no facto da arte se ter orientado para poderes extra-artísticos ou se ter declarado autónoma e, em última consequência, esta autonomia se ter solucionado no não-artístico. Em nenhuma época anterior existe qualquer coisa de semelhante. A «arte moderna» submeteu-se, nas suas consequências extremas, a uma coisa que está fora do artístico, aparecendo mascarada sob um espírito científico ou crítico, a geometria, a técnica, o acaso (como no Dadaísmo) ou as esferas caóticas do inconsciente ou de um mundo externo transtornado (como no Surrealismo).

Isto demonstra a medida em que a «arte moderna» se submete a poderes que estão fora do artístico e cede o elemento humano a favor de poderes estéticos (que já não são artísticos), submissão que fez a sua plena entrada na segunda fase extremista da Revolução, depois de previamente se ter anunciado: *já não é arte*.

Isto não tem que ser discutido, pois constitui a necessária consequência da sua orientação livremente escolhida.

Esta afirmação confirma-se pelo facto de um partidário da «arte moderna», Werner Haftmann, chegar, no que é essencial, às mesmas conclusões do que nós ⁽¹⁾. Merece a pena que as reproduzamos literalmente:

«Se examinamos uma vez mais o espaço de tempo percorrido que, essencialmente, se inclui na época da primeira guerra mundial e alguns anos depois, notamos dois gestos simbólicos de um profundo e notável significado. *Ambos se encontram para além da arte*, ambos foram realizados como acções espontâneas de um estado peculiar de mistura de ironia e desespero e definiram nesta espontaneidade decisões inesperadas na época, que agora se desejavam convertidas em realidade. Um foi o gesto de Duchamp, que isolou uma coisa recolhida em qualquer sítio e a expôs num ambiente estranho como se fosse o desconhecido, o presente por casualidade, cuja presença real lhe proporcionou, precisamente, o valor irreal, o da *magia* e da dignidade do *fetiché* (!). Neste gesto se definiu a moderna experiência do objecto como experiência perante o mágico.

O segundo gesto foi o de Malewitsch que, para marcar o polo

(1) *Malerei im 20. Jahrhundert*, págs. 281-2.

contrário do mundo da aparência da maneira mais rigorosa, declarou como quadro um quadrado negro sobre fundo branco. Neste gesto se definiu a moderna experiência da forma como experiência de uma realidade concreta que só pertence ao espírito humano e na qual ele se representa. *Ambos estes gestos nada têm que ver com a Arte*, «são demonstrações, fixam pontos de sinalização na zona limite onde a arte acaba, precisamente nos polos opostos do plano da existência humana: por um lado, no objecto *absoluto*; por outro, na forma *absoluta*: por um lado, na realidade da natureza (ou antes, anti-natureza, pois um secador de garrafas pode muito bem ser reivindicado como objecto natural), por outro, como a realidade oposta ao homem».

Partindo destes dois pontos—que não são arte—ordena-se o âmbito da estrutura de expressão mediante uma nova estética. «O que é o mesmo: a nova estética orienta-se para o não-artístico! Duchamp, Pintura Metafísica e Dadaísmo criam as condições das quais surge a estética do Surrealismo. Todos trabalham na *fixação* da estética da experiência mágica do objecto. Partindo desta fixação não existe qualquer pintura que mais trabalhe no sentido acentuante com as imagens dos objectos, pintura que, no sentido do Naturalismo ou Impressionismo, surgiria fora da experiência mágica do objecto. Tão-pouco poderia existir de qualquer maneira sob as alteradas condições em que vive o espírito do mundo moderno».

«Cubismo, Suprematismo e Construtivismo criam as condições das quais surge a estética do Neoplasticismo do grupo de Stijl e de Piet Mondrian. O Neoplasticismo constitui a estética *fixa* da experiência da forma absoluta como realidade concreta», isto é, fixa uma coisa fora do artístico. «A partir desta *fixação* não existe pintura alguma abstracta que a acentue e que possa faltar à consciência da realidade da forma. Nestas duas fixações do pensamento pictórico encontram-se contidas todas as possibilidades de experiências do mundo externo e as experiências do mundo interno. Tudo o que é possível quanto a reacções no *moderno* acontece entre estes dois polos de experiência do objecto (mágico) *absoluto* e da forma (mágica) *absoluta*», ambas elas, segundo Haftamann, sem nada terem que ver com a arte.

«Aqui se encontra a explicação do desconcertante facto, tantas vezes aludido, que desde o Surrealismo e o Neoplasticismo (Construtivismo) não existem novos movimentos no sentido de acentuação, nenhum novo «ismo», pela simples razão de que não

os pode haver. O enorme campo da moderna experiência universal estética encontra-se agora deslindado nas suas dimensões: «...e, na realidade, numa exposição que abarque toda a *art moderne* de 1955 vê-se toda a gente dividida nestas duas diacções, ficando as antigas directrizes como minorias de pouca importância».

No texto que transcrevemos afirmam-se dois conceitos decisivos.

Primeiro: os dois «gestos» — o quadrado negro sobre fundo branco de Malewitsch e o objecto «transformado» de Duchamp — designam, na realidade, as duas últimas possibilidades da arte moderna que dominaram as exposições dos meados do século xx, ainda que não se possa determinar exactamente, a partir deles, quando entrou a Revolução na sua fase extrema (se em 1911 ou em 1914), constituindo, evidentemente, *ídolos* da arte.

Nestes pontos existe um completo e geral acordo ⁽²⁾. Haverá apenas a acrescentar, para a «moderna arquitectura», o objecto esférico que igualmente representa um gesto simbólico ⁽³⁾.

Agora é de esperar a consequência. Se ambos os pontos de referência estão determinados por todas as directrizes vitais da «arte moderna» (e isto afirma-o o próprio Haftmann) e não são arte (coisa que também afirma Haftmann), então todas as directrizes que estes pontos tomam como sinais de referência se aproximam na medida em que sejam mais ou menos artísticos. E inversamente: se se tomam estes dois «gestos» como pontos de derivação das directrizes que sobrevivem em 1956 da arte moderna, temos que estas correntes nascem simplesmente de atitudes anti-artísticas e são arte apenas na medida em que se afastam decisivamente das ditas atitudes. Estas conclusões são tão evidentes que não é necessário discuti-las. Que Haftmann não as possa pôr em prática é não só uma coisa natural, como também teria que chegar a destruir toda a sua posição se quisesse manter-se seriamente no seu ponto de vista, o que não podemos exigir-lhe.

A «arte» revolucionária não queria ser arte

Esquece-se hoje, na luta pela «arte moderna», algo decisivo, ou seja, *que as directrizes revolucionárias extremas da arte não queriam*

(2) HANS SEDLMAYR, *Das Grosse Abstrakte und das Grosse Reale*. Em «Wissenschaft und Weltbild», Março 1955.

(3) HANS SEDLMAYR, *Die Kugel als Gebäude oder das Bodenlose*. Em «Das Werk des Künstlers», 1939, págs. 278-320.

ser arte. Isto foi posto em evidência pelos vanguardistas de há vinte anos, na época da grande sinceridade, quando a democracia popular se denominou a si mesma como ditadura do proletariado. As diversas classes de arte e a própria arte deviam solucionar-se em «círculos mais amplos».

Sem qualquer dissimulação proclamaram os vanguardistas a abolição da arquitectura: «...a arquitectura, da posição isolada que tinha adoptado com a pintura e a escultura, foi atirada para a corrente». O conceito de arquitectura tornou-se demasiado estreito (Giedion, 1928). A arquitectura é suprimida a partir do momento que é concebida como uma mera categoria histórica a que está destinada o desaparecimento no novo grau agora alcançado pelo espírito do homem e não ter lugar como caso especial na criação universal do construtor, tal como a religião que, «superada», deve separar-se como uma categoria histórica da ciência. Tem-se, todavia, que avançar mais, pois, para o mais rígido Funcionalismo, a arte era completamente «superflua» (Haftmann). Também os surrealistas se manifestaram abertamente contra a arte, da mesma forma que os futuristas contra a música.

Também para Piet Mondrian a arte é apenas uma coisa provisória. «No futuro, a realização do puramente escultórico na realidade palpável substituirá a obra de arte, pois então não teremos necessidade de quadros, já que vivemos no meio da arte realizada. A arte desaparecerá na medida em que a vida tenha mais equilíbrio, na medida, simplesmente, em que tenha adoptado a nova «contra-natureza» e nela tenha desaparecido. E o que será esta esperada e desejada contra-natureza, qual será a sua «metrópoli», não há a menor dúvida: a construção elevada à categoria de ídolo, orientada para o Cientismo e para a técnica».

Esta abolição da arte dentro do mundo moderno—há que reconhecê-lo e confessá-lo—constitui um acto de absoluta lógica e o moderno poderia referir-se à exigência de Hegel de que a arte, pelo lado da sua suprema determinação, se converteu para nós em qualquer coisa do passado. Num mundo em que a filosofia e a religião se consideram como fenómenos historicamente superados seria inconsequente manter a arte. Na essência da arte existe algo de valor integral, algo não especializado e inseparável, uma conexão dos mais variados estratos e âmbitos do ser que, ao espírito «moderno», apenas pode aparecer como mistura sem pureza.

Se a produção moderna não se denominasse «arte», ficariam esclarecidas definitivamente as duas posições, pois a «arte moderna» pode «substituir» tanto a antiga como o engenheiro o arquitecto, o modelo o ornato, a logística a filosofia, as ciências naturais a religião. Que curioso seria que a nova ciência se quizesse denominar «religião moderna»! Com isso tornar-se-ia evidente aquilo que muitos desejam: que esta exigência é ilegítima e irrealizável.

O facto de que a abolição da arte tenha sido proclamada durante algum tempo e que continue conservando o antigo nome deve-se a razões evidentes e perfeitamente compreensíveis.

A táctica da revolução

Este programa público permaneceu encoberto tanto na fase retrospectiva como na aliança entre a arte revolucionária moderna e os poderes social-revolucionários, por ter tido que assentar as suas vanguardas num mundo, no fundo, burguês. O duplo sentido da moderna crítica de arte baseia-se precisamente em que reconhece a arquitectura e a escultura modernas como algo completamente novo e diferente de toda a arte antiga mas às quais, por considerações práticas evidentes, continua dando o mesmo nome que às antigas criações: o de arte.

Para isso é apoiada por uma história da arte que, aparentada com ela, constitui uma filha do espírito formalista. A história dos estilos abstractos que floresce nos anos vinte prescinde de conteúdos e significados, de diferenças de tipo e de classe—que são, precisamente, as mais essencialmente artísticas—para se interessar unicamente pelas diferenças de «estilo» que, no essencial, se concebem como algo formal, como a encarnação de características formais. Mediante esta abstracção de tudo o que não é concebível formalmente leva-se a arte do passado ao nível dos produtos estéticos do espírito moderno, corroborando-se a ilusão de que nisto não se trata de outra coisa senão de uma mudança de estilo. Agora pode-se comparar com toda a tranquilidade um triglifo dórico e um grupo de silos, uma catedral com uma moderna galeria feita de ferro e cristal, uma miniatura de um livro irlandês com uma pintura abstracta, etc. e, para tranquilidade do cidadão, explica-se-lhe «que tudo isso já existiu».

Na fase defensiva da revolução apela-se, para a legitimar, para os precursores na arte antiga: na ofensiva proclama-se o corte com o conjunto da tradição. Mas em ambas se mantem nos seus verdadeiros objectivos.

Portanto, seria falso admitir que, «em consequência», a verdadeira arte só pudesse existir nas directrizes conservadoras da arte moderna, como seria falso também não admitir que delas pudesse surgir ainda verdadeira arte. A história demonstra que de directrizes da arte, aparentemente já superadas, surgiu, com frequência inesperadamente, uma grande e verdadeira arte. Comparado com o *style moderne* do Rococó, o barroco alemão do último período era uma arte não moderna. E eram modernos Mareés e Leibl comparados com as directrizes «progressivas» da sua época? E não eram, no entanto, artistas?

No entanto, seria melhor que esta arte, onde é autêntica e verdadeira arte, não exigisse para si o nome de *moderna*. Fazê-lo, não obstante, constituiria uma luta absurda para redimir este adjectivo, tal como acontece com a «verdadeira» democracia ou a «verdadeira» paz.

Que é a arte moderna?

A arte moderna que merece este nome—e aqui prescindimos pela primeira vez das comas que temos posto nas palavras «arte moderna»—nasce no meio da revolução descrita e em oposição com aquela arte que já não o quer ser. Mas *nasce da substância e do espírito da antiga e eterna arte* mediante uma sublimação e transformação artística de pensamentos, considerações e formas que surgiram da Revolução. É reconhecível no facto de, com toda a seriedade, desejar uma adaptação lógica entre figura visível e significado, entre forma e missão, em recusar submeter-se a poderes que estão fora da arte, em renunciar à figura humana, em reconhecer uma ordenação de valores e a eles se subordinar.

Existe arte moderna como resultado das polémicas da arte *una* com o mundo moderno, nas quais a arte não se submete às exigências totalitárias do «moderno», antes afirma o seu inalienável «direito natural» e se adapta ao que é novo na medida em que é capaz de fazê-lo.

É indubitável que existem—também isto tem que ser obser-

vado e admitido—directrizes modernas que já não são susceptíveis de uma transformação semelhante porque se afastaram demasiado do espírito artístico, tal como o maior poeta do nosso tempo não conseguiria criar verdadeira poesia e apenas uma verdadeira prosa poética numa língua artificial como o volapuk ou o esperanto.

O exemplo da linguística

Nesta situação tem o exemplo da linguística uma importância especial, pois a essência da linguagem continua, até agora, quase incólume aos perigos que a ameaçam por toda a parte. Não renunciou à união poética de som e significado no vocábulo nem à conformidade de aliteração e som da rima, nem renunciará.

O Dadaísmo não constituía para ela nenhum perigo sério nem tão-pouco a erudição nem o tecnicismo da linguagem. Mesmo no *vers libre* tem em conta uma severa forma e realidade linguística. Esta não pode decompor-se em forma absoluta e conteúdo absoluto e mantém as dimensões humanas da linguagem, que não só não se tornam evidentes num *eu*, como falam de um *ele* e apelam para um *tu* humano. Não faz poesia numa língua universal construída artificialmente mas antes, mesmo quando é moderna, a linguagem segue a evolução dos povos.

Por esta razão a linguística, no meio da Revolução das artes plásticas, arquitectónicas e musicais, parece ter correspondido à missão de levar consigo a ideia da arte através do tempo. Todas as artes se orientarão para ela—começaram já a fazê-lo—e até a própria consciência *ética* da época habita entre os defensores da linguagem.

Na arte poética «mestres de categoria superaram o ponto revolucionário de fusão, pois tomaram a seu cargo a mais urgente realidade que era de defender: a realidade da história. O que, por parte de muitos críticos, foi exposto como restauração ou capitulação constituía, na realidade, um novo avanço: a conquista do passado—da *antiga verdade*—pela Revolução. É certo que esta é a lei de todas as revoluções: que só se aperfeiçoam num processo contrário de reintegração» (1).

(1) HANS EGON HOLTHUSEN, *Die Kunst und ihr Mass*. Em «Süddeutsche Zeitung», 22-23 Outubro, 1955.

A exigência do momento é a distinção de espíritos, pois crítica é sinónimo de diferenciação ⁽²⁾. Uma crítica de arte que mereça esse nome tem a missão, através de todas as «directrizes», de voltar a esclarecer a diferença entre arte e não-arte. Não necessita de condenar nem de se lamentar; tem unicamente que ver e dizer o que é.

E aqui haveria agora que começar um novo livro, pois se na arte a sua verdadeira essência se encontra na criação de obras artísticas e não nas suas directrizes, o que interessa é traçar com todo o cuidado e espírito equitativo, de uma forma clara e racional, de caso a caso, de artista a artista e de obra a obra, os limites entre a arte e o que a não é. Estes limites, que não constituem frequentemente uma linha cortante, passam às vezes pelo meio da obra de um artista—por exemplo, através da de um Picasso —e não têm, pelo menos sob esta forma, analogia alguma com a arte antiga, pois agora o artista colocou-se, livremente e com a possibilidade do mais funesto erro, no âmbito entre o artístico e os poderes não artísticos. Mesmo assim, uma crítica de arte que errasse na sua decisão ante uma obra concreta determinada continuaria ainda sendo de categoria superior e de mais consequências que uma que não admite, em absoluto, as mais fundamentais diferenças, ou não as quer admitir, que está disposta a aceitar como arte tudo o que superficialmente aparece como tal, tudo o que existe apenas por esse facto.

A diferenciação necessária não pode ter lugar de uma forma *abstracta*, não pode separar-se à base de uma diferenciação *abstracta* do que é arte e do que o não é, pois então aceitar-se-ia precisamente o erro da «arte moderna» na crítica artística ⁽³⁾. Tem que se levar a cabo daquela forma concreta para a qual Novalis deu a fórmula seguinte: «A cada poema se assinala o mais exactamente possível o seu âmbito e isto será crítica suficiente para a loucura do seu autor».

(2) HANS SEDLMAYR, *Bild und Wahrheit. Vier Texte zur Unterscheidung der Geister in der Kunst*. Em «Wort und Wahrheit», Julho 1953.—Também ERNESTO GRASSI, *Apokalypse und Neugier*. Em «Merkur», Maio 1955.—HANS SEDLMAYR, *Die wahre und die falsche Gegenwart*. Idem.

(3) Ver a este respeito FRITZ SCHMALENBACH, *Neue Studien über Malerei der 19 und 20. Jahrhundert*, 1955.

Uma crítica artística assim concebida não constitui qualquer trabalho de censura, mas uma defesa do espírito contra o anti-espírito em todas as suas formas. O espírito realiza com ela «uma auto-libertação da magia de certos ídolos perigosos com os quais o século seduziu em princípio os seus homens para, no fim, os atormentar e martirizar sob a sua insígnia» (4).

A crítica de arte assim compreendida tem que ajudar — e pode fazê-lo — o artista, o que quer ser e continuar sendo artista, na sua resistência isolada contra o espírito anti-artístico da época. Tem que tornar visíveis os pontos de referência positivos, as verdades dos erros, dos quais partem os caminhos para um possível futuro. Por último, tem que fixar alguns pontos segundo os quais o artista se possa orientar.

Do Esteticismo não parte qualquer caminho. Para não sair precipitadamente do campo da arte tem que renunciar ao seu princípio de «querer fazer arte pela arte», ainda que isto seja bastante difícil. *Cherchez l'art seul et vous n'aurez pas d'art* (WEIDLÉ).

A ciência e a técnica continuarão existindo como realidade de facto, mas perderão o seu poder de sedução quando o artista vir que o seu espírito está subordinado ao da arte. Também a técnica, quanto mais nos acostumamos a ela, perderá a sua fascinação e se verá que a verdadeira arte se encontra em condições de criar um equilíbrio contra a sua especialização.

A nova construção possui um ponto de partida do qual sai um caminho para o seu *princípio objectivo do «sentido prático»*. Só necessita, consequentemente, seguir a direcção proclamada. Quando aprender a satisfazer as supremas necessidades do homem tão objectivamente como tem satisfeito as baixas e materiais, voltará a aproximar-se e, na continuação da sua própria linha, encontrará a sua junção com a tradição natural e criará, ao mesmo tempo, um novo espaço de desenvolvimento para todas as artes. Esta necessidade nota-se já com toda a clareza de uma forma teórica, pois por parte dos antigos «vanguardistas» ouve-se o clamor por uma «humanização» da arquitectura, mas este clamor não deve ficar em simples frase feita, em simples coisa externa, em nenhuma «desculpa» humanística.

(4) ALFRED MÜLLER-ARMACK, *Das Jahrhundert ohne Gott*, Münster, 1948.

A possibilidade do êxito do Surrealismo radica-se na *necessidade*, abertamente manifestada, do *prodigioso*. Se pudesse renunciar a estas satisfações compensatórias mediante o absurdo e o «mágico» e mantivesse sèriamente essa posição, poder-se-ia realizar nele uma transformação alquímica. Não deve estender-se unicamente aos objectos. Pinturas de Dali com temas cristãos deixam invariável o espírito mágico e, por isso, não satisfazem de forma alguma. Enquanto não abandone este espírito mágico ser-lhe-ão apropriados e, por isso, serão arte verdadeira, os temas inspirados no mesmo.

Com frequência se ouve dizer que a arte se poderia pôr novamente em ordem quando a sociedade e a sua tabela de valores se ordenar. Isto é certo. Mas seria falso dizer que a arte não pode contribuir por si própria, e até essencialmente, para a dita ordenação.

Intento de visão do futuro

Profetizar não é missão do historiador, mas hoje é difícil renunciar por completo ao intento de decifrar o sentido histórico da nossa época.

Se tentamos afastar-nos das lutas dos nossos dias e considerar a nossa época como situada a uma grande distância, impõe-se a seguinte suposição:

Poderá parecer uma coisa completamente natural que a arte tenha chegado a seduzir-se tanto pelos novos poderes que o homem «então» tem criado, pela ciência e pela técnica, às quais, de momento, entregou por completo a sua própria essência. Também poderá aparecer como coisa completamente natural que, por isso, outros artistas tenham reagido retirando-se para a escuridão. Mas será muito difícil compreender que se tenha chegado a adorar a própria arte como valor supremo, pois o narcisismo de tal atitude é humanamente muito mais difícil de compreender do que a adoração de falsos ídolos.

Não podemos resistir à impressão de que tudo isto «era» típico daquela *primeira fase* de uma nova era na qual o homem não conseguiu ainda por-se de acordo com as forças que desencadeou. Nesta primeira fase a arte carecia de verdadeira iniciativa; as suas situações eram apenas «induzidas». A sua missão mais difícil fora «então» voltar a conseguir a iniciativa, pois:

«O verdadeiro futuro pode ser unicamente o resultado reunido do poder destruidor e do conservador. Não são precisamente os débeis quem se impressiona por cada evangelho de uma nova época, mas os espíritos fortes, os que se mantêm simultâneamente agarrados ao passado e capazes de criar o verdadeiro futuro» (SCHELLING).

EPÍLOGO

Uma teoria—por muito imperfeita que seja—só pode ser refutada por outra que, pelo menos, explique tantos «fenómenos especiais» e essenciais como a refutada e que seja melhor. Toda a rectificação deste género é oportuna se se toma a sério «o esforço por compreender». Quanto mais depressa se renove o intento presente com outro mais perfeito tanto maior terá sido o seu êxito.

Afirmou-se que a minha opinião sobre a arte era «a intermédia». Pois bem, todo aquele que leu as páginas 172 e 173 da minha obra *Verlust der Mitte* sabe que isto é falso. Pretextou-se que eu afirmo que se esgotou a potência artística e todo aquele que também tenha lido a página 12 da mesma obra sabe que isto é igualmente falso. E talvez agora se suponha que eu afirmo que *toda* a arte moderna não é arte e quem leia as páginas deste livro saberá que isto também é falso.

Nenhuma teoria se encontra em condições de conciliar a disputa em torno da «arte moderna». Mas talvez possa contribuir para compreender melhor o que na realidade se discute *no fundo*.

A polémica já não gira em torno do «Naturalismo» ou «Não-naturalismo», pois hoje reconhece-se que o próprio Naturalismo fotográfico dos nossos avós foi um primeiro passo no caminho para a «arte moderna» e esta polémica foi a tipicamente sustentada entre os girondinos e os jacobinos da Revolução artística. Tão-pouco a discussão gira em torno do tubo de aço ou do salão forrado a veludo; aqueles que em 1925 se classificavam orgulhosamente como «a vanguarda» constituíam «no fundo uma atitude de oposição perante o salão paterno, forrado a veludo, nunca de todo esquecido» (PETER MEYER). A discussão também não gira em torno do «artista ignorado», pois tudo isto são apenas divergências que se afastam do verdadeiro problema.

A polémica gira de facto em torno do seguinte:

Primeiro: se a supremacia do espírito inorgânico e do Esteticismo é em absoluto decisiva para o mundo moderno; se há-de perdurar ou apenas representa uma primeira fase de entrada pouco delicada do mundo moderno, não se distinguindo ainda nitidamente as formas mais finas e superiores do modernismo.

Segundo: se a adaptação a esta supremacia do espírito inorgânico foi ou não favorável para a arte; se a verdadeira arte moderna vive por esta adaptação ou antes pela sua resistência *contra* ela.

Terceiro: se a supremacia do espírito inorgânico e do Esteti-

cismo é humanamente admissível. E este é o problema mais fundamental.

Nós afirmamos que se apressaram demasiado aqueles que nos aconselharam que nos conformássemos, como algo irremediável, com a Revolução triunfante na prática deste espírito. Nós afirmamos que este espírito, convertido em permanente, não só acabaria com a Natureza e a cultura—disto há exemplos suficientes, bastando deitar uma olhadela ao livro de Alwin Seifert *Im Zeitalter des Lebendigen*—, mas também com toda a existência digna de um ser humano, a quem destruiria moral e espiritualmente antes que o seu mais orgulhoso produto—a bomba atômica—o aniquile também fisicamente. Nós afirmamos que esta fase de entrada do mundo moderno, talvez historicamente necessária, mas, com o tempo, insuportável, é algo passageiro e unicamente por essa razão se deve suportar, porque não só revela uma velha substância indestrutível, como igualmente a fundada esperança de um modernismo mais humano.

Munique, Junho de 1955.

RESUMO ENCICLOPÉDICO E BIBLIO- GRÁFICO SOBRE «ARTE MODERNA»

Precursos da arte moderna, no actual sentido da palavra, são os pintores que por volta de 1885 produzem, partindo do Impressionismo francês, novas estruturas de quadros.

O *Impressionismo* apenas queria considerar como legitimamente pictórico da realidade objectiva a impressão colorista constantemente mutável (impressões), enquanto para o Realismo (COURBET) era constituído por uma variedade permanente, independente do acto de percepção do objecto existente. Tão-pouco para Cézanne (1839-1906) constitui a Natureza um mundo objectivo mas sim uma variedade de impressões de cores; mas quer consolidar a textura de manchas de cores impressionistas numa nova estrutura corporal que, não obstante, não representa um mundo objectivo determinado, mas sim uma nova realidade conseguida imediatamente à base de «modulações em cores» (realização), isto é, não «reproduzem» a Natureza, antes a «representam».

Os *neo-impressionistas* (SEURAT, 1859-1891; SIGNAC, 1863-1935) transformam a decomposição das cores impressionistas num sistema teórico. Para aumentar ainda mais a impressão de luz e brilho de cor da Natureza, devem usar-se na tela unicamente cores intensas puras, em pequenas partículas e sem se misturarem (Pontilhismo), visto que no olho do espectador se misturam no matiz colorido desejado. Deste modo as cores chegam a tornar-se completamente independentes dos seus próprios valores e da sua relação construtiva no que respeita ao plano do quadro e tornam-se mais importantes que todos os fins de representação, mais ainda que nos impressionistas.

Van Gogh (1853-1890) eleva as cores desligadas do materialismo do mundo das coisas a uma potência elementar de expressão; associa, com uma pincelada «deformadora» do objectivo, uma representação «sugestiva» da comoção humana e de poderes sobre-humanos. Assim, por exemplo, Van Gogh diz que o seu quadro *Café Nocturno* se representa pela acção conjunta das cores de uma paixão terrível, um inferno ardente, e as trevas, com a sua acção sobre o que está adormecido. Gauguin (1848-1903) simplifica ao mesmo tempo as cores decompostas de forma impressionista em grandes decorações de planos, cuja harmonia se

desenvolve em quadros dos Mares do Sul, como expressão imediata do desejo por um paraíso exótico, querendo «voltar e evocar» substratos arcaicos de moral. Com ele começa a influência do *folklore* primitivo e das formas plásticas dos povos primitivos sobre o moderno.

À base dos princípios dos precursores, a geração que se segue produz, entre os anos compreendidos entre 1890 e 1900, um *Pre-expressionismo simbólico*. Sob a influência dominante de Gauguin, chega-se a movimentos de grupos, cujo principal representante, Denis (1870-1943), desenvolve uma teoria «dos equivalentes»: corpos e espaços não devem ser representados de uma forma ilusória, mas unicamente «serem representados» por planos coloridos equivalentes cujo valor autónomo de beleza e expressão constitui o verdadeiro conteúdo artístico do quadro. Ideias similares de estruturação se estenderam às artes aplicadas (*art nouveau*, *Jugendstil*), surgindo o primeiro anúncio moderno de Toulouse-Lautrec (1864-1901). Novos conteúdos se apoderaram dos meios então preparados ou aparecidos em personalidades artísticas de diversos países, tanto o temor universal à mudança de século em Munch (Noruega, 1863-1944) como os seus *Quadros da vida da alma moderna*; obsessões de máscaras e fantasmas, alucinação e pânico em Ensor (Bélgica, 1860-1949).

Até 1900 afirma-se na jovem geração a consciência da marcha revolucionária. Os *Fauves* (selvagens) agrupam-se desde 1903 em volta de Matisse (1869-1954), intensificam a independência do quadro da descrição objectiva a favor das cores que irradiam de forma puramente decorativa, dos quais cria Matisse o *espace spirituel* ligado aos planos que apresenta com serenidade, calma e equilíbrio, constituindo significativo título de um quadro o de *Luxe, calme et volupté* (1904). Wlaminck (1876) e o primeiro Derain (1880-1954) empregam meios semelhantes para a expressão patética de forças terrovitais. Em Rouault (1871) utilizam-se elementos gráficos, deformantes dos objectos e independentes dos mesmos para a expressão do desejo de salvação, da dor, do sofrimento e da baixaza (prostitutas, vagabundos, criminosos) sobre ciclos gráficos, tais como *Miserere* para quadros do Salvador, dos santos e de *paysages légendaires* com grandeza de formas e magnífica transparência de cores.

Em 1905 fundaram os *expressionistas alemães* em Dresde o agrupamento artístico denominado *Brucke* (KIRCHNER, 1880-1938; SCHMIDT-ROTTLUFF, 1884; HECKEL, 1883; PECHSTEIN, 1881-1955),

que proclamou «o olhar interno», para o qual o verdadeiro conteúdo do real se encontra menos na aparência do mundo externo que na representação fortemente sentida que aquela desperta no artista. Confiam no instinto, na cópia espontânea da forma, que se simplifica por completo, sob a excitação da arte elementar e obscuramente simbólica dos povos primitivos. Neste sentido renovam a representação gráfica, especialmente a xilografia. A fantasia nórdica de Nolde (1867), concentrada sobre o antediluviano e o demoníaco, cria à base da própria viveza das cores mais intensas, de uma gesticulação expressiva e de uma fisionomia passional com conteúdos de expressão do tipo bárbaro e legendário, temas bíblicos concebidos de uma maneira intensamente emocional e subjectiva. O retrato de alucinação do vienês Koroschka (1886), os quadros de parábola (WINDSBRANT, 1914), fisionomia de cidades (desde 1924) e a gravura constituem uma arte de expressão de tipo sensitivo-visionário. Beckmann (1884-1950) liga-se, desde 1915, a uma deformação profundamente sentida do objectivo. O Expressionismo é uma evidente revelação do brutalmente inumano (*Verismo*), mantém-se firme contra os marcos que oprimem o volume do corpo, contra a «perigosa noite» do espaço, chegando mais tarde (1941 e 1950) a representações alegóricas muito mais pictóricas (*Tríptico de Perseu*, 1941; *Os Argonautas*, 1950).

O cubismo inicia com Picasso (1881) e Braque (1882) um novo movimento a partir de 1907. Impõe o espaço cúbico do quadro contra o espaço de planos coloridos, sustentando a estrutura decorativa do último como *Realização* incompleta e a deformação expressiva como subjectiva. Procura uma nova construção, «objectiva», da realidade na análise do objecto segundo as suas formas fundamentais esterométricas, apelando para Cézanne. Esta análise—decomposição do objecto em facetas cúbicas—permite penetrar simultaneamente diversas e sucessivas concepções do mesmo, com o qual o plano se transforma imediatamente num ensamblemento cristalino e aperspectivo. Como exemplo temos os quadros de Picasso *Demoiselles de Avignon*, 1908, com influência da escultura negra, e *Paisagens de Horta*, 1909.

O *Cubismo sintético* (desde 1914) já não parte da decomposição do objecto, mas de formas abstractas (de planos geométricos coloridos, por exemplo) às quais, mais tarde, pelo desenho da forma, se dá uma ideia de tema objectivo, fazendo aparecer novamente o plano como penetração de figuras corporais. Este Cubismo

sintético apresenta-se na sua forma mais pura em Gris (1887-1927). Delaunay (1885-1941) associa a decomposição cubista do objecto (representação simultânea) com o jogo das cores decompostas (contraste simultâneo): *Torre Eiffel*, 1911; *Fenêtres*, 1912; conseguindo assim, em França, o quadro sem objecto (1913). Léger (1881) realiza, mediante a análise cubista e a síntese de temas do mundo da máquina, novas criações com expressão mecânica (*object moderne*).

O *Futurismo*, iniciado literariamente por Marinetti (1876), emprega desde 1910 a representação simultânea cubista para fazer realçar o dinamismo moderno e para a representação de uma revolução absoluta (BOCCIONI, 1882-1916; SEVERINI, 1883; CARRÁ, 1881).

O ano de 1911 é o da fundação do *Blaue Reiter* (Cavaleiro Azul) em Munique. Kandinsky (1886-1944) pinta em 1910 a sua primeira *Improvisation*, completamente falta de objecto e publica em 1912 o seu trabalho intitulado *Sobre o espiritual na arte*. Ataca o Materialismo em todos os seus aspectos e crê que criação abstracto-espiritual—mas não expressionista—poderia tornar visível uma ordenação do ser cósmico-objectiva. Também Marc (1880-1916) e Klee (1879-1940) procuram uma nova objectividade. Marc quer elevar quadros do mundo animal pela sua essência, não pela sua aparência externa, à categoria de um conteúdo geral simbólico-natural, mediante o emprego de formas que cada vez se vão tornando mais abstractas e de cores que se penetram de maneira transparente. Klee faz surgir estruturas de experiências sensíveis com os meios pictóricos libertos da descrição objectiva e de impulsos irracionais, convertendo assim os quadros em recipientes de profundo e variado significado poético.

Do desejo constante de uma nova objectividade, depois da rescisão da antiga arte sem objecto, surge a partir de 1915—em parte como reacção contra o Expressionismo e o Futurismo—um *Realismo mágico* que vê a essência do real e efectivo no «estranho» das coisas imóveis, agudamente observadas e em seu encontro enigmático e sem lógica (DE CHIRICO, 1888; *Pittura metafísica*: CARRÁ e o grupo dos *Valori Plastici*), um «novo objectivismo» (KANOLDT, 1881-1939; SCHRIMPF, 1889-1938) e um *Verismo* com tendência crítico-social (GROSZ, 1893; DIX, 1891). A ele corresponde um período de *Neoclassicismo* e *Arcaísmo* em Picasso (parte da sua obra compreendida entre 1915 e 1924).

Por último, desde 1916 inicia-se um movimento que considera

como ilusórias todas as anteriores concepções sobre um mundo objectivo e sua estrutura de ordem, impondo, em seu lugar, uma efectividade do próprio sonho na qual sobressaem quadros isolados de objectos e fragmentos da realidade que se encontram sem ligação lógica alguma e de novo voltam a desaparecer. O grupo *Dada* anuncia a «Decomposição da lógica» para a libertação do inconsciente. Os «Autómatos» de partes de máquinas (DUCHAMPS, 1887, Nova Iorque), as «Montagens» em material de resíduos (SCHWITTERS, 1887; Hanover, 1920) e as fotografias e gravuras feitas pelo sistema de «Colagem» (ERNST, Colónia, Paris, 1922), todos eles procuram mediante a mistura das «coisas reais e exactas» mais heterogêneas «a maravilha da realidade» no caso, a combinação do real com o inconsciente numa «super-objectividade» (BRETON, *Manifesto do Surrealismo*, chamando a atenção para a psicanálise, 1924), «concatenação de achados arqueológicos nos domínios do inconsciente como conhecimento irracional» (ERNST, 1891). Um automatismo psíquico e uma lógica de fantasia são os que determinam os quadros da primeira exposição surrealista (1925) de Ernst, De Chirico, Arp (1897), Miró (1893), Picasso (que se aproxima do Surrealismo só temporariamente com uma fantasia do monstruoso). Tanguy (1900, desde 1927), Dalí (1904, desde 1930). Em Chagall (1887) associa-se a fantasia legendária russo-judaica com uma representação simultânea que se aproxima do Surrealismo.

Junto ao movimento surrealista consegue a pintura abstracta, entre as duas guerras mundiais, um enorme desenvolvimento, sistematizando-se em pintura «absoluta» com influência do *Suprematismo* russo (MALEWITSCH, 1878-1935), em *Construtivismo* (TATLIN, 1885; LISSITZKY, 1890-1947) e no movimento holandês chamado *De Stijl* (MONDRIAN, 1872-1944; DOESBURG, 1883-1931). Este último eleva a autonomia do quadro acima da abstracção, mediante a eliminação do expressivo e emocional em benefício do geométrico-construtivo, influenciando no «Bauhaus», na arquitectura construtivista.

Tal como na pintura, o Impressionismo, mediante a análise da figura, prepara a independência expressiva dos meios de representação. Rodin (1840-1917) analisa na escultura o futuro da figura amorfa, fazendo surgir a expressão de vida e emoção imediatamente da imagem externa de movimento e luz, influenciando assim no moderno. Pelo contrário, Hildebrand (1847-1931) fá-lo raciocinando sobre o «problema da forma»—título da sua publicação,

1893—no sentido da própria legitimidade construtivo-formal e Maillol (1861-1944), em antítese à análise da figura de Rodin, desde 1902 (*La Méditerranée*) simplifica a corporificação em volumes elementares e arquitectura corporal cerrada (*Harmonie*-1940-4). A uma corrente influenciada por Rodin e Maillol pertencem Despiau (1874-1946), Kolbe (1877-1947), Scheibe (1879). De Fiori (1884-1945) e Marcks (1889).

O ano de 1907 constitui o ano da irrupção do *Expressionismo* na Alemanha. Barlach (1870-1938) constrói formas fechadas valendo-se do poder elementar de gestos de linhas sugestivas, e assim converte a fisionomia em figuras de expressão de significado geral (*Visão*, 1912; *O Vingador*, 1923; *Monumento a Gustrov*, 1927). Lehmbruck (1881-1919) passa da tranquila corporização de Maillol (*De pie*, 1910) para «figuras de fatalidade» demasiado extensas e descorporizadas com a expressão de inquietação, esterilidade e concentração (*De joelhos*, 1911; *Subindo*, 1913; *Sentado como um monumento aos mortos*, 1917). Expressionismo, Fauvismo, Cubismo e Futurismo na pintura influem na evolução das artes plásticas mediante os pintores que trabalham este segundo género de arte (GAUGUIN, MATISSE, artistas do «Brücke», PICASSO, BOCCHIONI). O russo Archipenko (1887, desde 1908 em Paris-Berlim-Nova Iorque) mistura o Arcaísmo, o Cubismo e a Construção tecnóide (novos materiais, «esculto-pintura»), influenciando no Construtivismo. O polaco Lipchitz (1891, desde 1909 em Paris e desde 1914 cubista) cria corpos em superfícies côncavo-convexas e arestas, activando os espaços negativos intermédios (escultura transparente). Laurens (1885-1945) passa do Cubismo de volumes e concavidades inorgânicas e de tipo montanhoso para formas ondulantes, para a «metamorfose do orgânico», para seres anfíbios (*Filha das ondas*, *Sereias*).

O *Construtivismo russo* (construção abstracta à base de elementos estereométricos) é desenvolvido por Gabo (1890, actualmente nos Estados Unidos) em *Construção esférica* à base de material transparente e Pevsner (1886, desde 1913 em Paris-Berlim-Paris) numa figura espacial matemático-purista à base de arames e superfícies esféricas. O volume-massa diminui e o arquitectónico torna-se invisível. A «nova configuração» do grupo Stijl leva, em Vantongerloo (1886), à criação de espaços oscilantes feitos de metal e, através do *Bauhaus* em Bill (1906), a criações de faixas que se cruzam entre si (1947).

Deste Purismo abstracto e da sua maneira de pensar constru-

tivo-matemática diferencia-se um movimento que retrocede às formas primitivas da Natureza. A ele pertencem o romeno Brancusi (1876, desde 1904 em Paris), o alsaciano Arp (1887) e o inglês Moore (1889). Neles o elemento grandioso da pedra, as formas primitivas orgânicas e a composição das massas e espaços vazios passam a ser seres intermédios entre o terrestre e o orgânicamente vivo. As construções oscilantes do americano Calder (1898) à base de arames e placas metálicas que qualquer corrente de ar põe em movimento (MOBILES) «aproximam-se do vital pela sua forma de reagir».

Assim como nas artes plásticas a configuração autónoma desfaz a imagem natural aparente, também na arquitectura aparece a construção técnica, a atectónica, em vez da construção natural, a tectónica, à base de corpos que descansam e de elementos que carregam e sustentam. Condição prévia para isto foram, no século XIX, os edifícios com fins técnicos, as salas para vendas e exposições, que fizeram desenvolver uma construção de engenharia com ilimitadas possibilidades construtivas à base de estruturas de aço, de cristal e cimento sem paredes de sustentação (HENNEBIQUE, 1843-1921; GARNIER, 1868-1948; PERRET, 1874-1954).

O estilo jovem acaba no século XIX com a cópia e análise das formas históricas, procurando um novo estilo uniforme, parecendo os corpos construtivos, espaços e utensílios, terem uma vida orgânica e um crescimento vegetativo (VAN DE VELDE, 1863; Bélgica: RIEMERSCHMID, 1868, Munique; OLBRICHT, 1867-1908, Viena), mas exige também «oportunidade prática, lógica material, higiene e a linha como expressão da função» (VAN DE VELDE, 1902), optando, por isso, pela técnica e o «sentido prático» (MUTHESIUS, 1902). Assim, Wagner (Viena, 1851-1917) reduz a construção—ao mesmo tempo que surgia o Cubismo na pintura—a formas fundamentais geométrico-cúbicas (Caixa Económica Postal de Viena, 1905) e Loos (Viena, 1870-1933) impõe o Purismo geométrico contra a linha vegetativa do estilo jovem («O ornato é um crime»).

Em Berlim cria Messel (1835-1909) o armazém da Casa Wertheim à base de uma construção de ferro e aço de tipo utilitário (1896-1904). Em Amesterdão, Berlage (1856-1934) constrói a Bolsa com uma orientação determinada por completo pelo fim do edifício, apresentando a construção a descoberto (1903).

Poelzig (1869-1946) chega a um sentido prático construtivo-cubista na edificação de fábricas (Lugano, 1911), enquanto que nos locais culturais, ao contrário, passa a uma fantasia expressionista do espaço (Teatro de Berlim, 1919). Behrens (1868-1940) emprega, junto ao construtivismo à base de aço e cristal (nave de máquinas da AEG em Berlim, 1902-1912), formas tradicionais (Embaixada de Petersburgo, 1912), conforme o destino do edifício, constituindo um dos mais decididos representantes do Funcionalismo moderno.

Da *Chicago School*, de Sullivan (1850-1925) (construção de esqueleto, para armazéns e oficinas), procede Wright (1864), o mais antigo e recalcitrante dos revolucionários modernos; construção de casas com «espaço vital interno», planta flexível, penetração cúbica do espaço para o interior do mesmo; «dinâmica espacial» e emprego especial do material de construção que se encontra na zona.

Depois da primeira guerra mundial aperfeiçoa-se e desenvolve-se o Funcionalismo. Gropius (1883), arquitecto, técnico e mestre, desde 1919 director do *Bauhaus* de Weimar (mais tarde de Dessau), chega a uma desmaterialização de tipo puramente construtivo e atectónico, a uma ondulação aparente, a cubos que se penetram apoiados por faixas de cristal que se cruzam (Fábrica Fagus, 1911; edifício da Fábrica Muster de Colónia, 1914; edifício do *Bauhaus* de Dessau, 1926). É ele o iniciador da ideia *Bauhaus*, segundo a qual a estrutura elemental-funcional, anteposta a todos os géneros de arte, deve ter marcada todas as formas dos utensílios e da técnica. Desde 1937 é arquitecto e professor na Universidade de Harvard. Mies van der Rohe (1886) leva a arquitectura aos seus últimos extremos, especialmente nos seus projectos, até ao Purismo técnico, ao «espaço abstracto» composto de transparências prismáticas a planos móveis «próximos do nada». Desde 1927 é director do *Bauhaus* e também desde o mesmo ano director da Colónia de Weissenhof-Estugarda, com a participação de partidários do Funcionalismo de diversos países. Desde 1937 colabora nos planos de urbanização do Instituto de Tecnologia de Chicago. Jeanneret, conhecido por Le Corbusier (1887), projectista, teórico e pintor purista, postula pela construção à base de cimento sobre postes isolados, tectos planos com jardins, plantas livres, paredes variáveis, janelas de persianas e nenhum elemento de suporte nas fachadas, a «casa-máquina» derivada da «mecânica da vida doméstica», a *citê mondiale* plani-

ficada de forma uniforme. São obras suas a colónia Pessac, o projecto do palácio da Sociedade das Nações (1927), o edifício da Comissão Central de Moscovo (1929) e o bloco de Marselha (1946-52). Também a Rússia edifica desde 1930 de forma extremamente construtivista (por exemplo, o projecto do Instituto Lenine).

Dr. W. Hess, da Universidade de Munique

ACERCA DO AUTOR

Hans Sedlmayr nasceu em 18 de Janeiro de 1896 em Hornstein (Burgenland), na fronteira austro-húngara. De 1907 a 1915 foi aluno no Instituto estatal de Wien-Dobling. Na Primeira Guerra Mundial passou para o exército austríaco do oriente vendo, por isso, a grande arquitectura de Constantinopla, Síria e Jerusalém, decidindo tornar-se arquitecto. Desde o fim da guerra, no Outono de 1918, estudou na Escola Superior Técnica de Viena. Sob a influência das aulas e da personalidade de Max Dvorak passou em 1920 para a história de arte. Dvorak morreu em 1921 e Sedlmayr obteve o seu doutoramento em 1923 sob a direcção de Julius von Schlosser.

Seguiram-se depois dez anos de livre actividade científica e viagens. Em 1933 entrou Sedlmayr para o quadro de professores da Escola Superior Técnica e em 1934 para a da Universidade de Viena. Nesse mesmo ano passou a ser ajudante de Schlosser. Em 1936, depois do jubileu do seu mestre, foi nomeado seu sucessor na cátedra vienense. Em 1951 aceitou ao convite que lhe foi feito pela Universidade de Munique.

Em 1941 Sedlmayr foi eleito membro ordinário da Academia de Ciências de Viena; no mesmo ano, da de Erfurt e em 1955 membro efectivo da Academia de Ciências da Baviera.

Sedlmayr pode considerar-se hoje como um dos mais destacados historiadores de arte. É o fundador da «análise da estrutura» na história da arte, que Nicolai Brunov classificou como o método da história de arte.

BIBLIOGRAFIA

COLECÇÕES DE TRABALHOS DE ARTISTAS

- Artists on Art. Edi. R. Goldwater and M. Treves. NY 1945 Bibl.
Kunstlerbekenntnisse. Edi. P. Westheim. Berlim, S. J.
Schöpferische Konfession, Kunstlerbekenntnisse. Berlim, 1920.
A. Lhôte. De la Palette à l'Écritoire. Paris, 1946.
Die Krise der Kunst in Kunstlerbriefen. Edi. S. Rudolph. Lorch, 1948.
W. Hess. Das Problem der Farbe in Selbstzeugnissen. Munique, 1953 Bibl.

EXPOSIÇÕES DE CONJUNTO

- CASSOU, J. *Situation de l'art moderne*. Paris, 1952.
CHAMPIGNEULLE, B. *L'inquiétude dans l'art d'aujourd'hui*, introdução por R. Huyghe. Paris, 1939.
DORIVAL, B. *Les étapes de la peinture française contemporaine*, 3 vols. Paris, 1943-46 Bibl.
EINSTEIN, C. *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlim, 1926/1931.
GERTZ, U. *Plastik der Gegenwart*. Berlim, 1953.
GIEDION, S. *Space, Time and Architecture*. Oxford, 1949.
GIEDION-WELCKER, C. *Moderne Plastik*. Zurique, 1937 Bibl.
GROHMANN, W. *Bildende Kunst und Architektur, Zwischen den beiden Kriegen III*. Berlim, 1953 Bibl.
GROTE, L. *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert*. Munique, 1954.
GUSDORF, G. *Le sens de la création artistique. Journal de psychologie normale et pathologique*. Outubro-Dezembro 1953.
HAFTMANN, W. *Malerei im 20. Jahrhundert*. Munique, 1954 Bibl.
HILDEBRAND, A. *Das Problem der Form*. Estrasburgo, 1893.
HILDEBRANDT, H. *Die Kunst des 19 und 20. Jahrhunderts (Handbuch der Kunstwissenschaft)*. Potsdam, 1924.
HITCHCOCK, H.-R. *Painting Toward Architecture*. NY, 1948.
HUYGHE, R. *Histoire de l'Art Contemporain. La Peinture*. Paris, 1935 Bibl.
HUYGHE, R. *La Peinture française. Les Contemporains*. Paris, 1939.
KAUFMANN, E. *Von Ledoux bis Le Corbusier*. Lipsia, Viena, 1933.
LANGER, S. K. *Feeling and Form*. NY, 1953.
LEBEL, R. *Premier bilan de l'art actuel (1937-1955)*. Em «Le Soleil Noir», 3 e 4, 1953.
LEONHARD, K. *Augenschein und Inbegriff*. Estugarda, 1953.
LEWIS, W. *The Demon of Progress in the Arts*. Londres, 1954.
MASTERS OF MODERN ART. Edi. A. Barr. MMA, 1954.
MUMFORD, L. *Art and Technics*. NY, 1950.
NEUES BAUEN IN DER WELT, Rússia, América, França. Edi. J. Gantner. Viena, 1930.
PLATZ, C. A. *Baukunst der neuesten Zeit*. Berlim 2. A. 1930.
PEVSNER, N. *Pioneers of Modern Design, from Morris to Gropius*. MMA, 1949.
RAYNAL, M. e outros. *Histoire de la Peinture Moderne*. 3 vols. (Skira) Genebra, 1949-50 Bibl.
RITCHIE, A. C. *Sculpture of the Twentieth Century*. MMA, 1952 Bibl.
ROH, F. *Nachexpressionismus, magischer Realismus*. Lipsia, 1925.
ROTH, A. *Die neue Architektur*. Zurique, 4.^a ed., 1949.
SCHMALENBACH, F. *Neue Studien über Malerei des 19 und 20. Jahrhunderts*. Berna, 1955.
SCHMIDT, P. F. *Geschichte der modernen Malerei*. Estugarda, 1952.
SEDLMAIR, H. *Verlust der Mitte*. Salisburgo, 1948, 6.^a ed. 1953.

SOBY, J. e BARR, A. H. *Twentieth Century Italian Art*. MMA, 1949 Bibl.
 TAUT, B. *Die neue Baukunst in Europa und Amerika*. Estugarda, 1929.
 TERRASSE, CH. *Die französische Malerei des 20. Jahrhunderts*. Paris, 1939 Bibl.
 TRIER, E. *Moderne Plastik von Rodin bis Marini*. Berlim, 1954.
 WALDEN, N. *Der Sturm, Gedenkbuch an Herward Walden*. Baden-Baden, 1954.
 WIND, E. *Traditional Religion and Modern Art*. Em «Art News», NY, Maio 1953.
 WORRINGER, W. *Abstraktion und Einfühlung*. Munique, 1911, 1948.
 ZERVOS, CH. *Histoire de l'art contemporain*. Paris, 1938 Bibl.

DIRECTRIZES DE ARTE E GRUPOS DE ARTISTAS

SIMBOLISMO, ESTILO NOVO

Ch. Cahssé. *Le mouvement symbolist*. Paris, 1947/ Armstrong-Wallis. *The Symbolist Painters of 1890*. Em «Marsyas». NY, 1941/Schmalenbach, F. *Judenstil*. Wurzburg, 1935 Bibl./Ahlers-Hestermann. *Stilwende, Aufbruch der Jugend um 1900*. Berlim, 1941-1952 /H. Lenning. *The art Nouveau*. Haia, 1951 Bibl.

FAUVISMO, EXPRESSIONISMO

G. Coquiott. *Les Indépendants*. Paris, 1920/ G. Duthuit. *Les Fauves*. Genebra, 1949, NY, 1950 Bibl./E. L. Kirchner. *Chronik der Brücke* (1913). Em «Catálogo da Exposição do Brücke». Berna, 1948/Expressionismus, die Kunstwende. Edi. H. Walden. Berlim, 1918 /E. von Sydow. *Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei*. Berlim, 1920/M. Sauerlandt. *Die Kunst der letzten dreissig Jahre*. Berlim, 1935, Hamburgo, 1948/ G. F. Hartlaub. *Die Graphik des Expressionismus in Deutschland*. Lubeque, 1947.

CUBISMO

G. Apollinaire. *Les peintres cubistes*. Paris, 1913, NY, 1944/
 A. Gleizes et J. Metzinger. *Du cubisme*. Paris, 1912/ A. Gleizes. *Du cubisme et des moyens de le comprendre*. Paris, 1920, edi. alemã, 1922/A. Gleizes. *Kubismus (Bauhausbucher 13)*. Munique 1928/ Daniel Henry (Kahnweiler). *Der Weg zum Kubismus*. Paris, 1912, Munique, 1920/G. Janneau. *L'art cubiste*. Paris, 1929/A. H. Barr. *Cubism and Abstract Art*. NY, 1936/*Cubist Aesthetic Theories*, edi. Ch. Gray. Baltimore, 1953 Bibl./Paulhan, J. *La peinture cubiste*. Em «Nouvelle Revue Française», Paris, Abril-Maio 1953.

DER BLAUE REITER

W. Kandinsky und F. Marc, edi. *Der Blaue Reiter*. Munique, 1912/
 Der Blaue Reiter, der Weg von 1908 bis 1914. Catálogo da exposição. Munique, 1949/ S. e outros, Kandinsky und Marc.

ARTE ABSTRACTA, CONSTRUTIVISTA E ABSOLUTA

K. Malewitsch. *Die gegenstandslose Welt (Bauhausbucher 11)*. Munique, 1927/
 M. Seuphor. *L'art abstrait*. Paris, 1949 Bibl./Témoignages pour l'art abstrait, edi. «Art d'Aujourd'hui». Paris, 1952/O. Domnick. *Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei*. Estugarda, 1947/Revue Abstraction-Création. Paris, 1933-36/Réalités Nouvelles. Anuários, Paris, 1947-53/Meyer-Schapiro. *Nature of Abstract Art*. Em «Marxist Quarterly». Janeiro-Março 1937/Ver, entre outros, Kandinsky, Mondrian, van Doesburg.

PURISMO

A. Ozenfant et Ch.-E. Jeanneret. *La peinture moderne*. Paris, 1925/Ozenfant. *Art*. Paris, 1928, edi. alemã, 1930/L'Esprit Nouveau. Rev. Paris, 1920-25.

BAUHAUS

Staatliches Bauhaus Weimar. Munique, Weimar, 1923/*Bauhausbucher*. Coleção, Munique, 1925-29/Bauhaus, Zeitschrift für Gestaltung. Dessau, 1926-29, 1931/Die Maler am Bauhaus. Munique, 1950/ Entre outros, Gropius, Klee, Kandinsky, Malewitsch, Moholy-Nagy, Mondrian, Schlemmer, Oud, van Doesburg (Bauhausbucher).

FUTURISMO

F. T. Marinetti. *Manifesti del Futurismo*. 4 vols. Milão, 1932/
Ch. Zervos. *Un demi-siècle d'art italien*. Paris, 1950 (contém o «Manifesto do Futurismo»)
/Ver também Boccioni.

PITTURA METAFISICA, VALORI PLASTICI, NOVO CARÁCTER PRÁTICO

G. de Chirio. *Sull'arte metafisica*. Em «Valori Plastici», nº 4-5. Roma, 1919/C. Carrà. *Pittura metafisica*. Florença, 1919/F. Roh. *Nachexpressionismus, magischer Realismus*. Lúpsia, 1925.

DADA E SURREALISMO

Motherwell, R. *The Dada Painters and Poets* (com documentos) NY, 1951 Bibl./A. Breton. *Manifeste du Surréalisme*. Paris, 1924/A. Breton. *Le Surréalisme et la Peinture*. Paris, 1928, NY, 1945/M. Nadeau. *Histoire du Surréalisme*. Paris, 1946/M. Nadeau. *Documents surréalistes*. Paris, 1948/A. H. Barr. *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. MMA, 1936 Bibl./Le Surréalisme en 1947 (Exposição Internacional de Paris) D. Wyss. *Der Surrealismus, Einführung und Deutung*. Heidelberg, 1950/La Révolution Surréaliste (Revista) edi. A. Breton. Paris, 1924-29/Alquié, F. *Philosophie du Surréalisme* (a publicar). Fragmentos em «Cahiers du Sud», Fevereiro 1955.

ARTISTAS ISOLADOS

ARP, HANS. *On My Way*. NY, 1948 Bibl.

BARLACH, ERNST. C. D. Carls. Berlim, 1951/*Leben und Werk in Briefen*. Munique, 1952.

BECKMANN, MAX. *Reifenberg und Hausenstein*, Munique, 1949.

BOCCIONI, UMBERTO. *Pittura, Scultura Futurista*. Milão, 1914.

BRAQUE, GEORGES. *Cahier de G. B.* 1917-1947. Paris, NY, 1948/J. Gernier. Paris, Londres, 1948/H. R. Hope. MMA, 1949 Bibl.

CÉZANNE, PAUL. E. Bernard. *Souvenis sur P. C.* (Cartas e conversas). Paris, 1912, Basel, 1917/J. Gasquet (conversas). Paris, 1921, alem. Berlim, 1930/*Briefe*, edi. G. Jeddlicka. Zurique, Lúpsia o. J./*Correspondence*, edi. J. Rewald. Paris, 1937/L. Venturi. Paris, 1936 Bibl./J. Rewald. NY, 1948 Bibl./B. Dorival. Laris, Hamburgo, 1948 Bibl./F. Novotny. *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*. Viena, 1938.

CHAGALL, MARC. *Ma Vie*. Paris, 1931/J. J. Sweeney. MMA, 1945 Bibl.

CHIRICO, GIORGIO DE. *J. Th. Soby*. NY, 1941 Bibl./J. Faldi. Veneza, 1949 Bibl.

DALI, SALVADOR. J. J. Soby. MMA, 1946 Bibl.

DENIS, MAURICE. *Théories 1890-1910*. Paris, 1920.

ENSOR, JAMES. F. Fels. Genebra, 1947 Bibl./A. Croquez. *L'Oeuvre gravé*. Genebra, 1947 /L. Tannenbaum. MMA, 1951 Bibl./W. Fraenger, James Ensor: *Die Kathedrale*. In *Graph. Kunste*, Viena, 1926.

ERNST, MAX. *Beyond Painting*. NY, 1948 Bibl./L. Pretzel. Bruhl, 1951.

GAUGUIN, PAUL. *Noa-Noa*./Paris, 1900, edi. alemã, 1912/*Avant et Après*. Paris, Munique, 1920/*Briefe*. Basileia, 1932/J. de Rotonchamp. Paris, 1906, 1925/Ch. Morice. Paris, 1919/J. Rewald. Paris, Londres, 1938/Malingue. Paris, 1948 Bibl.

GRIS, JUAN. Kahnweiler. Paris, 1946 Bibl.

GROPIUS, WALTER. *Internationale Architektur* (Bauhausbücher 1). Munique, 1925/*Bauhausbauten Dessau* (Bauhausbücher 12). Munique, 1930/*The New Architecture and the Bauhaus*. NY, 1938 Bibl.

KANDINSKY, WASSILY. Kandinsky 1901-1913. Der Sturm, Berlim, 1913/ *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*. Munique, 1913, NY, 1947, Paris, 1949, Berna, 1952/*Der Blaue Reiter*. Munique, 1912/ *Punkt und Linie zur Fläche* (Bauhausbücher 9). Munique, 1926/*L'Art concret*. Em «XX. Jahrhundert», 1. Paris, 1938/M. Bill. Paris, 1941 Bibl./Ch. Estienne. Paris, 1950 / Kandinsky Memorial (Guggenheim Foundation) NY, 1945.

- KIRCHNER, ERNST LUDWIG. W. Grohmann. Munique, 1926/Schiefler. Das graphische Werk. Berlin, 1920-26.
- KLEE, PAUL. *Wege des Naturstudiums*. Em «Staatliches Bauhaus» 1919-23, Munique, 1923 /*Padagogisches Skizzenbuch* (Bauhausbücher 2). Munique, 1925/*Über die moderne Kunst* (1924). Berna, 1945/ W. Haftmann. Munique, 1950/C. Giedion-Welcker. Londres, 1952, Estugarda, 1954/W. Grohmann. Estugarda, 1954 Bibl.
- KOROSCHKA, OSKAR. E. Hoffmann. Londres, 1947 Bibl.
- LAURENS, HENRI. M. Raynal. Paris, 1946.
- LE CORBUSIER (Ch. E. Jeanneret). *Urbanisme*. Paris, 1925/*Vers une Architecture*. Paris, edi. alemã, Estugarda, 1926/Werke 1910-52, 5 vols., Zurique.
- LÉGER, FERNAND. D. Cooper. Genebra, 1949 Bibl.
- LIPCHITZ, JACQUES. M. Raynal. Paris, 1947/ Portland Art Mus. Cat. 1950 Bibl.
- MAILLOL, ARISTIDE. J. Rewald. Paris, Londres, NY, 1939 Bibl.
- MALEWITSCH, KASIMIR. *Die gegenstandslose Welt* (Bauhausbücher 11). Munique 1928.
- MARC, FRANZ. *Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen*. Berlin, 1920/A. Schardt. Berlin, 1936 Bibl./K. Lankheit. Berlin, 1950.
- MATISSE, HENRI. *Notes d'un peintre*. Em «Grande Revue» 1908/A. H. Barr. MMA, 1952 Bibl./Diehl, G. Paris, 1954.
- MIES VAN DER ROHE, LUDWIG. Ph. Johnson. NY, 1947 Bibl.
- MIRÓ, JOAN. C. Greenberg. NY, 1948 Bibl.
- MOHOLY-NAGY, LÁSZLÓ. *Malerei, Photographie, Film* (Bauhausbücher 8). Munique, 1927 /*The New Vision*. NY, 1946/ *Vision in Motion*. Chicago, 1947.
- MONDRIAN, PIET. *Neue Gestaltung* (Bauhausbücher 5). Munique, 1924/*Plastic Art and Pure Plastic Art*. NY, 1947/J. J. Sweeney. MMA, 1948 Bibl.
- MOORE, HENRY. H. Read. NY, 1944 Bibl./J. J. Sweeney. MMA, 1946 Bibl.
- MUNCH, EDWARD. J. P. Hodin. Estocolmo, 1948/G. Schiefler. Das graphische Werk. Berlin, 1907, 1927.
- NOLDE, EMIL. *Das eigene Leben*. Berlin, 1931, Flensburg, 1949/*Jahre der Kämpfe*. Berlin, 1934/M. Sauerlandt. Berlin, 1922/G. Schiefler. Das Graphische Werk. Berlin, 1911, 1927.
- OUD, JACOBUS. J. PIETER. *Hollandische Architektur* (Bauhausbücher 10). Munique, 1926.
- PEVSNER, ANTOINE e NAUM GABO. H. Read. MMA, 1948 Bibl.
- PICASSO (RUIZ), PABLO. *Oeuvre-Catalogue*, edi. Ch. Zervos, até agora, 6 vols. Paris, 1932 /*P. Peintre-Graveur b*, edi. B. Geiser. Berna, 1933/ P. Lithographe 1919-49, edi. F. Mourlot. Monte-Carlo, 1949/ Das graphische Werk. Katalog Kunsthaus Zurich, 1954/D. H. Kahnweiler. Les Sculptures de P. Paris, 1949/M. Raynal. Munique, 1921 /A. H. Barr. P. Fifty Years of his Art. MMA, 1946 Bibl., Autobiografía.
- ROUAULT, GEORGES. *Souvenirs intimes*. Paris, 1927/*Miserere*. Paris, Munique, 1951/L. Venturi. NY, 1940, Paris, 1948/J. Th. Soby. MMA, 1946 Bibl.
- ROUSSEAU, HENRI. W. Uhde. Paris, 1911/ D. C. Rich. MMA, 1946 Bibl.
- SCHLEMMER, OSKAR. *Die Bühne im Bauhaus* (Bauhausbücher 4). Munique, 1925/H. Hildebrandt. Munique, 1952 Bibl.
- SCHMIDT-ROTTLUFF, KARL. R. Schapire. Das graphische Werk bis 1923. Berlin, 1924.
- SEURAT, GEORGES. J. Rewald. Paris, 1947 Bibl./ G. Seligmann. Zeichnungen G. S. NY, 1947.
- SEVERINI, GINO. *Du cubisme au classicisme*. Paris, 1921/*Tutta la vita di un pittore*. Milão, 1946.
- SIGNAC, PAUL. D'Eugène Delacroix au Néo-impressionisme. Paris, 1899, 1911/G. Besson. Paris, 1935.
- TOULOUSE-LAUTREC, HENRI DE. M. Joyant. Paris, 1921/J. Lassaigue. Genebra, 1953 Bibl. /*Les affiches de T.-L.* Monte-Carlo, 1950.
- VAN DE VELDE, HENRY. *Kunstgewerbliche Laienpredigten*. Pípsia, 1902/*Vom neuen Stil*. Lípisia,

- 1907/*Vernunftmässige Schönheit*. Berlim, 1910/*Les fondaments d'un style moderne*. Paris, 1933.
- VAN DOESBURG, THEO. *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst* (Bauhausbücher 6). Munique, 1925.
- VAN GOGH, VICENT. *Verzamelde Brieven*, edi. J. van Gogh-Bonger. 4 vols. Amsterdão, Antuérpia, 1952/*Briefe an seinen Bruder*. Edi. alemã, Berlim, 1914, 1928/*Briefe an Bernard und Gauguin*. Basileia, 1921, 1941/J.-B. de la Faille. *L'oeuvre de V. v. G.* Catalogue raisonné. 4 vols. Paris, Bruxelas, 1928
- VANTONGERLOOS, GEORGE. *L'art et son avenir*. Antuérpia, 1934/*Paintings, Sculptures, Reflections*. Introdução M. Bill. NY, 1948.
- WRIGHT, FRANK LLOYD. *Modern Architecture*. Pinceton, 1931/*When Democracy Builds*. Chicago, 1945/W. Moser. Munique, 1952.

REVISTAS

- Art News. New York desde 1902.
- Cahiers d'Art, edi. Ch. Zervos. Paris desde 1926.
- Deutsche Kunst und Dekoration, edi. Koch. Darmstadt, 1896-1932.
- Formes, edi. W. George. Paris, 1929-1933.
- Jahrbuch der jungen Kunst, edi. G. Biermann. Lipsia, 1920-1924.
- Kunst und Künstler, edi. K. Scheffler. Berlim, 1903-1933.
- Die Kunst. Munique desde 1903.
- Das Kunstblatt, edi. P. Westheim. Berlim, 1917-1933.
- Das Kunstwerk, edi. W. Klein. Baden-Baden desde 1946.
- De Stijl, edi. T. van Doesburg. Leida, 1917-1932.
- Werk, Zurique desde 1914.

Dr. W. Hess, da Universidade de Munique

ÍNDICE DAS GRAVURAS

- FIG. 1—MARCEL DUCHAMP, «Ready Made», 1914. Segundo Zervos, «Histoire de l'art contemporain», Paris, 1938. Editions Cahiers d'Art.
- FIG. 2—HANS ARP, «Objects Arranjed According to the Law of Change», segundo Hans Arp, «On My Way» (Documents of Modern Art, vol. VI) George Wittenborn, Inc. Nova Iorque, 1948.
- FIG. 3—CLAUDE-N. LEDOUX, «Casa do escritor». Segundo um apontamento da época.
- FIG. 4—CONSTANTIN BRANCUSI, «Le nouveau né», 1915. Segundo Zervos, l. c.
- FIG. 5—WASSILY KANDINSKY, «Improvisation 35». Segundo P. E. Schmidt, «Geschichte der Modernen Malerei» 4.^a ed. Estugarda, 1954.
- FIG. 6—PAUL KLEE «Jogo na água», 1935. Segundo Klee: «Über die moderne Kunst», Berna, 1945. Ed. Benteli.
- FIG. 7—CLAUDE-N. LEDOUX, «Casa do guarda florestal em Maupertius». Segundo um apontamento da época.
- FIG. 8—MAX BILL, «Unidade tripartida, cromo-níquel-aço», 1947-1948. Segundo Gertz, «Plastik der Gegenwart», Berlim, 1953. Ed. Rembrandt.
- FIG. 9—ROBERT DELAUNAY, «Les fenêtres simultanées», 1911. Segundo Skira, «Histoire de la Pinture moderne», Genebra.
- FIG. 10—PIET MONDRIAN, «Composição», 1934. Segundo Zervos, l. c.
- FIG. 11—J. LEONIDOV, «Instituto Lenine». Segundo Lissitzky, «Rússia». Em «Neues Bauen in der Welt», Viena, Anton Schroll.
- FIG. 12—ANTOINE PEVSNER, «Desenvolvimento de uma coluna», 1942. Segundo Gertz, l. c.
- FIG. 13—LUDWIG MIES VAN DER ROHE, «Pavilhão Barcelona», 1935, por amável autorização do artista.
- FIG. 14—ALEXANDER ARCHIPENKO, «Figura de Médrano». Segundo Giedion-Welcker, «Moderne Plastik», Zurique, 1937. Ed. Girsberger.
- FIG. 15—SALVADOR DALI, «Cannibalisme de l'automne», 1936. Segundo Zervos, l. c.
- FIG. 16—ALEXANDER CALDER, «No bosque está-se melhor» (Mobile). Segundo Gertz, l. c.

COMPOSTO E IMPRESSO
NAS OFICINAS GRÁFICAS DE
LIVROS DO BRASIL, LDA.
RUA DOS CAETANOS, 22 - LISBOA